

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Эволюция персонажа в прозе Н.В. Гоголя: петербургские повести и
«Мертвые души»**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Отечественная
филология (Русский язык и литература)»

очной формы обучения
Степанова Полина Александровна

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. Григорьева Е. Н.

Рецензент:
к.ф.н., асс. Филонов Е. А.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1	11
Персонаж Н. В. Гоголя: к истории вопроса	11
Глава 2	25
Персонаж петербургских повестей	25
Глава 3	37
Персонаж «Мертвых душ»	37
3. 1. Повествователь и персонаж	38
3. 2. Слово персонажа	47
Заключение	59
Список использованной литературы	61

Введение

В литературоведении представлено большое количество научных трудов, посвященных творчеству Н.В. Гоголя, однако до сих пор многие проблемы в гоголеведении остаются нерешенными. Одна из них — проблема эволюции персонажа, находящаяся в центре внимания настоящей выпускной квалификационной работы.

Актуальность и новизна работы обусловлены тем, что трансформация персонажа петербургских повестей к персонажу «Мертвых душ» вне социального аспекта не была изучена ранее с точки зрения слова персонажа.

Материалом исследования служат петербургские повести («Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего»), впервые опубликованные в составе третьего тома первого собрания сочинений Гоголя (1842)¹, а также первый том поэмы «Мертвые души» (1842)². Объектом исследования является персонаж петербургских повестей и «Мертвых душ». Предмет исследования — способы репрезентации персонажа.

Выдвигается следующая гипотеза: персонаж петербургских повестей несамостоятелен и управляем нарратором, создающим повествуемый мир, в то время как герой поэмы «Мертвые души» не подчинен слову повествователя и построен по другим, новым для Гоголя, принципам.

Цель данного исследования — проследить эволюцию персонажа. В связи с выделенной целью перед нами стоят следующие задачи:

- дать историко-литературный контекст изучения персонажа Гоголя заданного периода;
- проанализировать отношения повествователя и персонажа, выраженные в слове;
- выявить различные способы репрезентации персонажа в петербургских повестях и «Мертвых душах».

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 3. М., Л., 1938. С. 7–260.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 7. Кн. 1. М., 2012. С. 5–232.

Во введении представляется важным раскрыть понятие персонажа (синонимичное понятию литературного героя), которое будет использовано далее в рамках настоящего исследования.

Категория персонажа играет большую роль в композиции произведения, так как именно персонажи, образуя определенную систему, представляют собой основу предметного мира текста. В нашей работе мы будем считать персонажем особый «вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении»³, который является «носителем точки зрения на действительность, самого себя и других персонажей»⁴.

Согласно определению Е. Фарино, персонаж — «любое лицо (с антропоморфными существами включительно), которое получает в художественном произведении статус объекта описания»⁵. При этом Е. Фарино отмечает, что не все персонажи в одинаковой степени присутствуют в художественном тексте, и выделяет «персонажей-объектов» (которые имеют статус объектов мира данного произведения), «персонажей-изображения» (которые даются только как изображения, но сами в мире произведения не появляются) и «отсутствующих персонажей» (которые упоминаются в тексте, но не выводятся ни как присутствующие объекты, ни как изображения, при этом их отсутствие значимо)⁶.

«По степени участия в ходе событий и по степени близости их к автору или авторской заинтересованности герой может быть главным или второстепенным»⁷. Так, чаще всего второстепенные персонажи помогают раскрыть характеры главных героев или же влиять на ход событий; также в

³ Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. М., 1999. С. 245.

⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2001. Стлб. 176.

⁵ Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб., 2004. С. 103.

⁶ Там же. С. 103.

⁷ Литературная энциклопедия терминов и понятий. Стлб. 176-177.

системе образов произведения важны герои-двойники, создающие «систему зеркал»⁸.

Содержание категории персонажа включает в себя параметры описания героя: его имя, портрет, характер, социальное положение, поведение и т. д. Степень конкретности изображения персонажа зависит от ряда факторов: места героя в системе персонажей, литературного рода и жанра произведения, замысла и творческого метода писателя⁹. По словам Л. Я. Гинзбург, «в персонаже есть только то, что хотел включить в него автор»¹⁰.

По классификации Б. В. Томашевского, характеристика героя может быть прямой (о характере сообщается непосредственно или от повествователя, или в речах других персонажей, или в самохарактеристике героя) или косвенной (характер вырисовывается из поступков и поведения героя). Частный случай косвенной характеристики — прием масок (разработка конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа); к приемам масок относятся описания наружности героя, его лексики, одежды, обстановки¹¹.

Проблема репрезентации персонажа в тексте тесно связана с его поименованием, поскольку «имена — суть категории познания личности»¹². По В. М. Марковичу, имя представляет собой «одну из форм авторского присутствия в литературном тексте»¹³. Как говорящее имя, так и полное его отсутствие — значимы. Имя может «объяснять» не только характер, но и происхождение, сознание, формировать контраст образов и/или фонетическую ассоциацию, отсылать к определенной традиции или сюжету. Также значимым может быть и нейтральное имя: так, например, исконно

⁸Грехнев В.А. Литературное произведение. Композиция. Персонажи в композиции // Словесный образ и литературное произведение: книга для учителя. Нижний Новгород, 1997. С. 130.

⁹ Персонаж // Введение в литературоведение. С. 246.

¹⁰ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 63.

¹¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. М., 1999. С. 120.

¹²Флоренский П. А. Имена // Священник Павел Флоренский. Малое собр. соч. Вып.1. М., 1993. 219 с.

¹³ Маркович В. М. Имя, характеристика и история персонажа в сборнике Гоголя «Миргород» // Исследование спорных вопросов современной герменевтики: теория и практика. СПб., 2011. С. 316.

русская фамилия Обломов антитетична немецкой фамилии Штольц, вследствие чего возникает противопоставление двух героев; имя же Ильи Ильича (передача отцом своего имени сыну) указывает на преемственность поколений и в некотором роде объясняет характер и образ жизни самого героя.

Система персонажей раскрывает предметно-смысловой состав произведения, в котором «концепция действующих лиц, их внутренняя организованность и соотношение между собой <...> обусловлены каждый раз некоторой единой, общей для всего произведения идейно-психологической темой автора»¹⁴. Поведение героя (поступки, действия, любое участие в сюжетном движении, вовлеченность в совершающиеся события, любая смена душевных состояний) тесно связано с его характерологическими признаками и тем, что управляет этим поведением: ценностями, движущими им противоречиями (конфликтами), мотивами, целями¹⁵. «Единство литературного героя — не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами. <...> Нельзя, например, понять и воспринять в структурном единстве героев Золя без механизма биологической преемственности или героев Достоевского без предпосылки необходимости личного решения нравственно-философского вопроса жизни»¹⁶.

В литературоведении принято различать понятия *характер* и *тип*, способствующие раскрытию категории персонажа. Так, характером является персонаж с определенным набором индивидуализированных признаков, образ человека с индивидуальной определенностью, через который обнаруживается «как обусловленный данной общественно-исторической ситуацией тип поведения (поступков, мыслей, переживаний, речевой деятельности), так и присущая автору нравственно-эстетическая концепция человеческого

¹⁴ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 25.

¹⁵ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 217.

¹⁶ Там же. С. 90.

существования»¹⁷. Характер — «общественно значимые черты, проявляющиеся с достаточной отчетливостью в поведении и умонастроении людей»¹⁸. По Ю. М. Лотману, характер, являясь парадигматической структурой персонажа, может быть эксплицирован в тексте в виде системы мотивировок, объясняющих поступки и переживания персонажа, происходящие в нем перемены и т. д.¹⁹. Характер сочетает в себе единство общего и индивидуального, объективного (социально-психологическая реальность человеческой жизни) и субъективного (авторская оценка); он может быть односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывать определенную реакцию у читателей (например, уважение или презрение) в зависимости от концепции писателя; именно характер проясняет тип. Тип же, как «высшая степень характерности»²⁰, в свою очередь, представлен в качестве персонажа в значительном обобщении, в наиболее выдающихся чертах людей определенной группы, класса, народа. Как выразился В. Г. Белинский, «типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, нарицательное имя многих предметов, выражаемое, однако, собственным именем»²¹.

Л. Я. Гинзбург в работе «О литературном герое» рассматривает проблему изображения человека в художественной литературе, исходя из историко-литературного материала от XVIII до XX века, и отмечает, что литературная эволюция связана с двумя процессами: формализацией и деформализацией литературы. Так, например, на смену типологическим формулам классицизма приходит разрушающий рационалистическую иерархию стилей и ролей романтизм, который, в свою очередь, обращаясь к символике прошлых культур, создает новые устойчивые формулы

¹⁷Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс] // Infolio: электронная библиотека. URL: <http://www.bsu.ru/content/page/1415/hec/hr/hr19.html> (дата обращения: 15.12.2016)

¹⁸Персонаж // Введение в литературоведение. С. 247.

¹⁹Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 308-309.

²⁰Персонаж // Введение в литературоведение. С. 248.

²¹Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. М., 1953–1959. Т. 5. С. 318–319.

(романтический пейзаж, романтический герой или злодей, романтическая героиня и т.д.). Спецификой же персонажа эпохи «реализма» XIX века является его «непредустановленность», невозможность соответствия готовой формуле²². В рамках литературных направлений, начиная с классицизма, основополагающее значение имеет концепция личности как основного предмета художественного познания.

«Сюжетные функции персонажей – в отвлечении от их характеров – стали предметом специального анализа в некоторых направлениях литературоведения XX века (русский формализм: В. Я. Пропп, В. Б. Шкловский; структурализм, в особенности французский: А.-Ж. Греймас, К. Бремон, Р. Барт и др.). В структуралистской теории сюжета это связано с задачей построения общих моделей (структур), обнаруживаемых в многообразии повествовательных текстов»²³.

Персонаж в литературном произведении обладает двумя функциями: «действия и рассказывания»²⁴. Согласно Ю. М. Лотману, относительно сюжетного пространства персонажи делятся на свободных, то есть способных менять свое место в структуре художественного мира, и неподвижных — являющихся функцией сюжетного пространства²⁵.

Персонаж, участвующий в сюжете, может быть рассказчиком — «субъектом изображения, достаточно “объективизированным” и связанным с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиции которой он и изображает других персонажей. Чем ближе герой автору, тем меньше речевых различий между героем и повествователем»²⁶.

«Не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами по себе формы речи вызывают с известной

²² Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 63.

²³ Персонаж // Введение в литературоведение. С. 250.

²⁴ Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс] // Infolio: электронная библиотека. М., 2000-2016. URL: <http://www.bsu.ru/content/page/1415/hec/hr/hr19.html> (дата обращения: 15.12.2016)

²⁵ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. Статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 229.

²⁶ Повествование // Введение в литературоведение. С. 287.

определенностью представление о субъекте, строят его образ»²⁷. Н. Д. Тмарченко акцентирует внимание на том, что важно различать случаи, когда «субъект высказывания (персонаж) не является изображающим, т.е. его речь – только предмет чужого изображения»²⁸, и когда «говорящий (персонаж) видит и оценивает предмет, событие или другого персонажа»²⁹.

Ориентируясь на концепцию Б. А. Успенского, можно охарактеризовать персонажа в нескольких планах: идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики, психологии. Так, в плане идеологии (идейно-ценностном плане) герой может выступать носителем идеологической точки зрения в произведении, при этом идеологическая оценка может быть дана как с абстрактных позиций (с точки зрения повествователя), так и с позиции персонажа; возможно чередование этих позиций. Главный герой в идеологическом плане выступает либо в качестве предмета оценки, либо как ее носитель. Соотношение слова повествователя и слова героя в тексте выделяется в плане фразеологической характеристики, особое внимание здесь стоит уделить употреблению собственных имен и использованию элементов чужого текста, которые могут принадлежать различным лицам. Разграничение точки зрения повествователя и персонажа прослеживается в плане пространственно-временной перспективы (системы передачи изображаемого пространства в условиях художественных приемов), акцентируя маркеры глагольных форм грамматического времени. И, наконец, в плане психологии описать поведение персонажа можно следующими способами: с точки зрения самого персонажа (или всезнающего повествователя) при помощи глаголов ощущения (*verba sentiendi*) или с точки зрения внешнего наблюдателя³⁰.

Особого внимания требует рассмотрение понятия романного персонажа, наиболее полно раскрытого в работах М. М. Бахтина³¹. «Герой романа не

²⁷ Кожеевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX в., М., 1994. С. 5.

²⁸ Повествование // Введение в литературоведение. С. 280.

²⁹ Там же. С. 280.

³⁰ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. 352 с.

³¹ См., напр., след. раб.: Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. 304 с.; Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 9–192.

должен быть “героичным” ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; герой должен быть показан не так готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью»³². «Эпический и трагический герой ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета»³³.

Для достижения цели исследования и решения поставленных задач были учтены, прежде всего, работы М. М. Бахтина³⁴, Ю. В. Манна³⁵, Л. Я. Гинзбург³⁶, Б. А. Успенского³⁷, В. Шмида³⁸, В. М. Марковича³⁹. Методы, примененные в данной работе, — поэтологический и нарратологический анализ.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

В первой главе представлен обзор литературы по персонажу Гоголя указанного периода, во второй и третьей главах рассматриваются способы репрезентации персонажа в петербургских повестях и «Мертвых душах» соответственно. В заключении описаны выводы, к которым привело данное исследование.

³² Бахтин М. М. Эпос и роман. С. 198.

³³ Там же. С. 243.

³⁴ Бахтин М. М. Эпос и роман. 304 с.

³⁵ Манн Ю. В. 1) Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1994. 505 с.; 2) Поэтика Гоголя. М., 1978. 395 с.

³⁶ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. 223 с.

³⁷ Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. 352 с.

³⁸ Шмид В. Нарратология. М., 2003. 312 с.

³⁹ Маркович В. М. 1) «Задоры», Русь-тройка и "новое религиозное сознание". Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе «Мертвых душ» // Избранные работы. СПб., 2008. с. 247-260. 2) Имя, характеристика и история персонажа в сборнике Гоголя «Миргород» // Исследование спорных вопросов современной герменевтики: теория и практика. СПб., 2011. С. 315-326; 3) Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века // Избранные работы. СПб., 2008. С. 290-304. 4) Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. 208 с.

Глава 1

Персонаж Н. В. Гоголя: к истории вопроса

Творчеству Гоголя посвящено немало работ, берущих свое начало от дискуссий литературных критиков 1840-х годов и продолжающихся в исследованиях современной нарратологии. В рамках данного обзора мы рассмотрим изучение творчества писателя, выделяя наиболее значимые, с нашей точки зрения, работы и особо заостряя внимание на категории персонажа.

Еще при жизни писателя публикация петербургских повестей, входящих в состав третьего тома первого собрания сочинений Гоголя 1842 года, и выход первого тома поэмы «Мертвые души» (1842) порождают различные подходы в литературной критике к интерпретации гоголевского творческого метода. Так, с одной стороны, В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский называют Гоголя обличителем существующего строя, борцом с крепостным правом, а произведения писателя — эталоном гуманизма в изображении «маленького человека» (вспомним повесть «Шинель»). С другой стороны, Г. В. Анненков, В. П. Боткин, М. П. Погодин, А. В. Дружинин отстаивают положение Гоголя как антигуманиста. И те, и другие видят в Гоголе писателя-реалиста. И именно в это время персонаж Гоголя начинает описываться как социальный тип.

Далее, в конце XIX — начале XX веков, появляется принципиально иное восприятие произведений Гоголя. Для символистов они становятся мистическими. А. Белый в работе «Мастерство Гоголя» характеризует гоголевских персонажей как «обутые и одетые гиперболы»⁴⁰. По его мнению, персонаж преподносится как та или иная крайность: либо «все», либо «ничто»⁴¹. Позднее, почти через пятьдесят лет после выхода работы А. Белого, Ю. В. Манн, полемизируя с ним, дополнит интерпретацию

⁴⁰ Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 263 с.

⁴¹ Там же. С. 80.

гоголевского персонажа и назовет его не просто неопределенным — ввиду отсутствия точной характеристики — но находящимся в переходной стадии к новой «системе отсчета»⁴².

В 1906 году Д. С. Мережковский пишет религиозно-философскую работу «Гоголь и черт», в которой называет Чичикова «совершенной пошлостью»⁴³, представителем «русского среднего сословия»⁴⁴, «великим мертвецом»⁴⁵, особо выделяющимся на фоне «безддушных» помещиков. Для Д. С. Мережковского Чичиков становится символом разрушающегося мира.

Уже в 1930–1940-х годах XX века в трудах К. В. Мочульского⁴⁶, В. В. Зеньковского⁴⁷, Д. И. Чижевского⁴⁸ развивается направление, рассматривающее творчество писателя в религиозном аспекте. В наши дни данное направление продолжается в работах таких исследователей, как В. Ш. Кривонос⁴⁹, М. Я. Вайскопф⁵⁰, А. Х. Гольденберг⁵¹, Е. И. Анненкова⁵² и др.

Формализм начинает рассматривать произведения Гоголя имманентно, направление интересуется, как именно устроен текст, тем самым, в сущности, открывая дорогу будущим нарратологическим исследованиям. Из работ формалистов выделим статью «Как сделана “Шинель” Гоголя» 1919 года, написанную Б. М. Эйхенбаумом, одним из основоположников формального метода в литературоведении. Именно в этой работе впервые звучит мысль о

⁴²Манн Ю. В. Художественная символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 257.

⁴³Мережковский Д. С. Гоголь и черт (Исследование) // Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб, 2009. С. 364.

⁴⁴Там же. С. 364.

⁴⁵Там же. С. 373.

⁴⁶Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. 151 с.

⁴⁷Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл., сост. Л. Аллена. СПб, 1994. С. 189–338.

⁴⁸Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь // Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб, 2009. С. 734–765.

⁴⁹См., напр., след. раб.: Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Проблемы повествования. Воронеж, 1985. 159 с.

⁵⁰Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002. 686 с.

⁵¹Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. М, 2012. 232 с.

⁵²Анненкова Е. И. Гоголь и Александр Тургенев (к проблеме русского европеизма) // Восьмые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и его литературное окружение. М., 2009. С. 36–46.

том, что сюжет имеет только внешнее значение⁵³, а вся динамика и композиция произведения заключаются в построении так называемого «воспроизводящего сказа»⁵⁴. Предложения в повести «сцепляются по принципу выразительности»⁵⁵, приводящему к «акустическому эффекту»⁵⁶ (говорящие фамилии, жесты). Основные приемы сказа в «Шинели»: «каламбуры»⁵⁷ и «приемы звукового воздействия»⁵⁸ — позволяют посмотреть на персонажа под другим углом зрения. Так, фамилия Акакия Акакиевича, в трактовке Эйхенбаума, является «этимологической игрой слов»⁵⁹, «скрытым абсурдом»⁶⁰. Описание внешности героя построено по принципу «звуковой семантики»⁶¹, а не по принципу «характерных черт»⁶². Трагизм же «маленького человека» — не что иное, как композиционный прием, заключающийся в «переплетении чистого анекдотического сказа с мелодраматической и торжественной декламацией»⁶³.

Позднее, В. В. Виноградов упрекнет формалистский подход Б. М. Эйхенбаума, обвинив его в попытке описать гоголевские произведения по одной схеме. Говоря о В. В. Виноградове, стоит отметить его вклад в теоретическое развитие категории «образа автора»⁶⁴. Под образом автора подразумевается «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем или рассказчиком и через них являющееся идейно-стилистическим сосредоточием, фокусом целого»⁶⁵.

⁵³ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л., 1969. С. 312.

⁵⁴ Там же. С. 306, 311.

⁵⁵ Там же. С. 313.

⁵⁶ Там же. С. 309.

⁵⁷ Там же. С. 306–314.

⁵⁸ Там же. С. 311.

⁵⁹ Там же. С. 312.

⁶⁰ Там же. С. 312.

⁶¹ Там же. С. 309.

⁶² Там же. С. 315.

⁶³ Там же. С. 322.

⁶⁴ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. 240 с.

⁶⁵ Там же. С. 3.

П. М. Бицилли в работе 1948 года «Проблема человека у Гоголя» — в большей мере посвященной поэме «Мертвые души» — выделяет основную черту гоголевского персонажа: он может быть описан только через вещь, и, более того, вне «вещного» мира он не существует. Называние повествователем вещи вместо живого лица через метонимию становится отображением тех законов, по которым построен художественный мир. Именно поэтому майору «Ковалеву легко было вообразить себе утерянным собственный нос»⁶⁶. П. М. Бицилли называет «всех гоголевских людей»⁶⁷ «мертвыми душами», которые заполняют внутреннюю пустоту той или иной идеей. Литературовед отмечает, что персонажи вытесняются «уж вполне “мертвыми” вещами»⁶⁸: шубами, стульями и т. д. И именно эти вещи (или части тела — «принадлежности»⁶⁹ персонажа) становятся отличительной особенностью гоголевских героев: «Для Чичикова его живот — как близкий ему человек <...>»⁷⁰, а «столь “любимый” им подбородок, существует как бы независимо от его лица»⁷¹.

В 1959 году выходит работа «Реализм Гоголя» Г. А. Гуковского. Главным героем в петербургских повестях, по мнению автора, становится сам город: «Личность Петербурга образована сплетением антагонизмов весьма различных людей, Пискарева и Пирогова, Акакия Акакиевича и значительного лица, цирюльника Ивана Яковлевича и квартального надзирателя благородной наружности, всех пестрых толп, снующих по Невскому проспекту, и грабителей с Покровки, и немцев-ремесленников, и проституток с Литейного, и др. <...> это единая коллективная личность»⁷². Гоголь показывает «не столько личность, растущую на почве среды, сколько самое среду,

⁶⁶ Бицилли П. М. Проблема человека у Гоголя // Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб., 2009. С. 706.

⁶⁷ Там же. С. 708.

⁶⁸ Там же. С. 706.

⁶⁹ Там же. С. 711.

⁷⁰ Там же. С. 708.

⁷¹ Там же. С. 709.

⁷² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Л., 1959. С. 260.

включающую в себя личность <...>»⁷³. Для Гуковского элемент фантастического является прямым указанием на абсурдность мира, в котором «чин решает всё», поэтому исследователь считает гоголевский гротеск «по преимуществу рациональным»⁷⁴. «Бредовые мотивы и сюжеты, <...> преувеличения <...>, нарочитость контрастов»⁷⁵ оказываются не «романтическим автораскрытием»⁷⁶, а «вскрытием злого существа Петербурга»⁷⁷.

Точку зрения Г. А. Гуковского разделяет О. Г. Дилакторская, также находя в фантастическом периоде петербургских повестей «генетические бытовые корни»⁷⁸. В ее понимании фольклорные мотивы, обнаруживаемые в петербургских повестях, выполняют «воспитательную» функцию «читательского восприятия»⁷⁹.

Говоря о Петербурге как о действующем лице, стоит упомянуть вышедший впоследствии, в 1995 году, труд В. Н. Топорова «Петербург и “Петербургский текст русской литературы”», более подробно раскрывающий тему Петербурга на примере произведений русской классической литературы⁸⁰. В целом работы Гуковского, посвященные творчеству Пушкина и Гоголя, описывают «реализм XIX века как метод изображения и объяснения социально-исторической обусловленности человека»⁸¹.

Г. А. Гуковский определяет «Мертвые души» как великое произведение, оказавшее «наиболее могучее, наиболее плодотворное и длительное воздействие на русское общество, русскую культуру и

⁷³ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Л., 1959. С. 266.

⁷⁴ Там же. С. 295.

⁷⁵ Там же. С. 267.

⁷⁶ Там же. С. 267.

⁷⁷ Там же. С. 267.

⁷⁸ Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. 204 с.

⁷⁹ Там же. С. 166.

⁸⁰ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259–367.

⁸¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 63.

литературу»⁸². Персонажи, даже самые, казалось бы, незначительные и неожиданные — такие, как русские мужики, рассуждающие о колесах в начале поэмы — рассматриваются в социальном аспекте и становятся необходимыми для изображения «всего общества во всех его слоях, всех основных группах населения, <...> всей Руси в едином охвате»⁸³. Литературовед видит связь между петербургскими повестями и «Мертвыми душами» в метонимии. Название поэмы оказывается характеристикой не умерших крестьян, а внутренней пустоты «дворян, хозяев страны в деревне и в городе»⁸⁴. Для Гукковского «помещики и чиновники выведены Гоголем на первый план потому, что его книга — обвинительный акт»⁸⁵.

Ю. В. Манн в работе «Поэтика Гоголя», говоря об особенностях персонажей в «Мертвых душах», отмечает в их характерах совмещение противоположных элементов, при котором «ядро» гоголевских типов невозможно свести к одним определениям. «У Гоголя А не равно А» (например, «лицемер не равен только лицемеру»⁸⁶), при этом «гоголевский характер не может быть передан сочетанием А с В и т.д. (скажем, Ноздрев — сочетанием нахальства с хитростью и т.д.), так как он представляет совершенно новое, особое явление»⁸⁷.

Необходимо отметить книгу В. В. Набокова «Николай Гоголь», написанную в 1944 г. В некотором смысле Набоков продолжает развивать мысль Б. М. Эйхенбаума. По мнению Набокова, «великая литература идет по краю иррационального»⁸⁸. Если для Пушкина, Толстого, Чехова «минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл, заслуживающий этой внезапной точки зрения»⁸⁹,

⁸² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 473.

⁸³ Там же. С. 488.

⁸⁴ Там же. С. 295.

⁸⁵ Там же. С. 295.

⁸⁶ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 315.

⁸⁷ Там же. С. 315.

⁸⁸ Набоков В. В. «Шинель» (1842) // Лекции по русской литературе / В. В. Набоков; пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского и др. СПб., 2015. С. 88.

⁸⁹ Там же. С. 88.

считаются не столь частыми явлениями, то для Гоголя «такие сдвиги — самая основа его искусства»⁹⁰. Набоков называет способы реализации «внезапного смещения рациональной жизненной плоскости»⁹¹ рывком и парением⁹², что, как нам представляется, выражается в совмещении низкого и высокого начал, стилистической неоднородности повествования, варьировании между «книжно-письменной и устно-разговорной речью или — в другой плоскости — между субъективным и объективным способами изложения», о которых напишет В. М. Маркович в монографии «Петербургские повести»⁹³. Или же, по Б. М. Эйхенбауму, — в сочетании комического сказа с мелодраматической декламацией⁹⁴. Гоголевский мир, по Набокову, абсурден и граничит с трагическим. Герой также становится абсурдным за счет осознания своего положения «жалкого существа»⁹⁵ и невозможности выхода из этого «уродливого», «кошмарного», «безответственного»⁹⁶ мира. Абсурдность Акакия Акакиевича объясняется тремя причинами: он трагичен, он человек, он «порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью»⁹⁷. Называя произведения Гоголя «феноменом языка, а не идей»⁹⁸ и указывая на невозможность их изучения без обращения к лингвистической стороне вопроса («Сначала выучите азбуку губных, заднеязычных, зубных, буквы, которые жужжат, гудят, как шмель и муха цеце»⁹⁹), Набоков тем не менее не ограничивает гоголевское творчество всего лишь «броской игрой слов»¹⁰⁰. За прозой Гоголя стоит нечто большее, чем стилистическая игра, это особый мир, «сцепляющий нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы смутно ощущаем в редкие

⁹⁰ Набоков В. В. «Шинель» (1842). С. 88.

⁹¹ Там же. С. 88.

⁹² Там же. С. 88.

⁹³ Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. С. 17.

⁹⁴ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. С. 321.

⁹⁵ Набоков В. В. «Шинель» (1842). С. 89.

⁹⁶ Там же. С. 89.

⁹⁷ Там же. С. 89.

⁹⁸ Там же. С. 96.

⁹⁹ Там же. С. 92.

¹⁰⁰ Там же. С. 92.

минуты сверхсознательного восприятия»¹⁰¹. Большое внимание уделяется излишним подробностям, или «бормотанию»¹⁰², которые, по мнению Набокова, намеренно маскируют самую важную информацию. Так, пассаж про «обыкновенного взрослого поросенка» (с. 178), однажды сбившего с ног будочника, отвлекает читателя от того факта, что призрак Акакия Акакиевича ни кто иной, как грабитель, забравший некогда у него шинель. Таким образом, повесть может быть воспринята «поверхностным читателем»¹⁰³ как «обычная история о привидениях»¹⁰⁴. Также Набоков говорит о деталях, которые «постепенно растворяют чиновника Акакия Акакиевича»¹⁰⁵ и готовят его и внимательных читателей к превращению героя в призрак. Передвижение по улицам «почти на цыпочках, чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок» (с. 157), и «его смятение, когда он не знает, где находится — посреди улицы или на середине фразы»¹⁰⁶, — всё это, в интерпретации Набокова, направлено на «сверхъестественный прыжок в высоту»¹⁰⁷ героя в конце повести. Построенная на приеме антитезы, композиция «Шинели» описывает полный круг: «процесс одевания, которому предается Акакий Акакиевич, шитье и облачение в шинель на самом деле — его разоблачение, постепенный возврат к полной нагоде его же призрака»¹⁰⁸, а грабитель, так или иначе виноватый в смерти чиновника, принимается за привидение этого чиновника¹⁰⁹. Набоков допускает единственно возможный исход в финале повести, исключая фантастическое перевоплощение героя в призрак: Акакий Акакиевич для него превращается в элемент городского фольклора — в слух. Постепенный распад персонажа происходит в связи с его растворением в художественном мире, в слове повествователя. Однако нам представляется

¹⁰¹ Набоков В. В. «Шинель» (1842). С. 96.

¹⁰² Там же. С. 95.

¹⁰³ Там же. С. 93.

¹⁰⁴ Там же. С. 93.

¹⁰⁵ Там же. С. 93.

¹⁰⁶ Там же. С. 93.

¹⁰⁷ Там же. С. 93.

¹⁰⁸ Там же. С. 93.

¹⁰⁹ Там же. С. 95.

важным сделать здесь оговорку и отметить невозможность единой точки зрения на посмертную судьбу Башмачкина именно из-за неоднозначности повествователя, дающей разным предположениям право на существование.

Н. А. Кожевникова в монографии «Типы повествования в русской литературе XIX–XX веков» описывает повествовательную систему Гоголя, называя ее новаторской¹¹⁰. Работа рассматривает «композиционные единства, организованные одной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа)»¹¹¹. Мы обращаемся к данной работе в связи с тем, что вслед за автором монографии апеллируем к речевым средствам, представленным в тексте.

Нельзя не назвать работы В. М. Марковича, объектом которых стали петербургские повести и «Мертвые души». В монографии «Петербургские повести» Маркович доказывает, что гоголевское движение от петербургских повестей к поэме сопоставимо с движением «от неразрешимых вопросов к всеразрушающему идеалу»¹¹². Уже в других работах — «Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века» и «“Задоры”, Русь-тройка и “Новое религиозное сознание”» — показывается, как раскрытие характера персонажа, обещание его преображения, связаны с речью повествователя, в которой слово прозаическое сменяется возвышенным. Во многом настоящее исследование опирается на труды В. М. Марковича.

Из работ последних лет отметим диссертацию «Типология повествовательных форм в “Петербургских повестях” Н. В. Гоголя» Л. А. Силиной, рассматривающую композиционное построение повестей с точки зрения эстетического воздействия на читателя¹¹³. Л. А. Силина считает, что «субъективность автора»¹¹⁴ (имеется в виду повествователь) «заметно смещена в сторону персонажа»¹¹⁵ за счет несобственно-прямой речи и

¹¹⁰ Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX в. С. 202.

¹¹¹ Там же. С. 243.

¹¹² Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. С. 72.

¹¹³ Силина Л. А. Типология повествовательных форм в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2001. 19 с.

¹¹⁴ Там же. С. 9.

¹¹⁵ Там же. С. 9.

несобственно-авторского повествования в большинстве петербургских повестей: в «Невском проспекте», «Носе», «Записках сумасшедшего». По мнению исследователя, в случае «объективного, остранинного, изображения»¹¹⁶ в тексте отражается точка зрения повествователя, в случае же «субъективного» — персонажа. Это наблюдение кажется нам спорным, поскольку гоголевскому повествователю может быть доступна как внутренняя, так и внешняя точка зрения. Однако в целом работа затрагивает ряд вопросов поэтики, схожих с поставленными в нашем исследовании, — речевое поведение персонажа, точка зрения и др.

Проблема читательской рецепции также рассмотрена в диссертации Е. А. Филонова, посвященной эволюции повествовательной системы Гоголя¹¹⁷. В работе доказывается переход от романтической конвенции к реалистической на примере сборника «Арабески» (1835) и петербургских повестей, опубликованных семь лет спустя. Соответственно, текст, в том числе и персонаж, начинают восприниматься читателями по-новому и допускают возможность различного истолкования¹¹⁸. Данная работа позволила нам определиться с материалом исследования.

Также выделим статью Е. В. Синцова, в которой дается определение «маленького человека» Гоголя, выходящее за рамки социального и психологического¹¹⁹. Главным критерием отнесения к такому типу персонажа становится противопоставление «кажимоного» и «явленного», «где первое — то, каким персонаж представляется читателю вначале, при поверхностном взгляде»¹²⁰. «Явленность» же персонажа достигается путем «мощного эмоционального потрясения»¹²¹, основанного на страхе. Таким образом,

¹¹⁶ Силина Л. А. Типология повествовательных форм в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. С 12.

¹¹⁷ Филонов Е. А. Эволюция повествовательной системы Н. В. Гоголя: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб, 2014. 217 с.

¹¹⁸ Там же. С. 46–49, с. 139–183.

¹¹⁹ Синцов Е. В. Универсальные приемы выстраивания образа маленького человека в произведениях Н. В. Гоголя (О нарративной стратегии и рецепции) // Ученые записки Казанского университета. Сер.: Гуманитарные науки, 2017. N 1. С. 121–137.

¹²⁰ Там же. С. 123.

¹²¹ Там же. С. 129.

работа представляет анализ читательской рецепции, выраженной «отношением читателя к персонажу»¹²².

Обратимся к диссертации Е. С. Мякининой, посвященной роли деталей в творчестве Гоголя¹²³. Для нашего обзора данная работа кажется важной в связи с тем, что детали, а именно одежда и интерьер, в интерпретации Е. С. Мякининой, помогают в раскрытии характеров персонажей. Так, «заурядные герои»¹²⁴, то есть те, у которых «отсутствуют яркие душевные движения и интересное прошлое»¹²⁵, описываются «размытыми, неопределенными цветами»¹²⁶. Также, по мнению автора работы, именно вещь служит связующим звеном для персонажей из разных повестей. Например, халат художника Чарткова и халат Акакия Акакиевича позволяют «сблизить героев на основе сходного материального состояния»¹²⁷.

Е. А. Минюхина рассматривает персонажей «Мертвых душ» в качестве сказочных героев¹²⁸, продолжая традицию, заложенную В. Я. Проппом¹²⁹. Чичиков подходит под критерии «сказочного клише: беда — отъезд героя с целью ликвидации беды — положительный результат»¹³⁰. Все герои выполняют свою функцию. Для Чичикова каждый из помещиков становится «сказочным дарителем»¹³¹. Коробочка сравнивается с «хозяйкой птичьего царства»¹³², ее помощь — мнимая: «приобретенные у нее “души” усугубляют “мертвенность души” Чичикова»¹³³. Ноздрев и Собакевич воплощают «образность народной смеховой культуры»¹³⁴. Так, образ первого берет истоки

¹²² Синцов Е. В. Универсальные приемы выстраивания образа маленького человека в произведениях Н. В. Гоголя (О нарративной стратегии и рецепции). С. 125.

¹²³ Мякина Е. С. Вещный мир в творчестве Н. В. Гоголя (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»); автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006. 17 с.

¹²⁴ Там же. С. 7.

¹²⁵ Там же. С. 7.

¹²⁶ Там же. С. 7.

¹²⁷ Там же. С. 10.

¹²⁸ Минюхина Е. А. Фольклорная образность в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Вологда, 2006. 17 с.

¹²⁹ Пропп В. Я. Морфология сказки // Вопросы поэтики. Л., 1928. 152 с.

¹³⁰ Минюхина Е. А. Фольклорная образность в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». С. 15.

¹³¹ Там же. С. 15.

¹³² Там же. С. 15.

¹³³ Там же. С. 15.

¹³⁴ Там же. С. 17.

от ярмарочных балаганных «дедов, раешников, завывал»¹³⁵, образ второго связан с «древнейшим видом площадных увеселений — медвежьей потехой»¹³⁶.

Диссертация С. А. Кучиной¹³⁷ затрагивает проблему гоголевского авантюрного персонажа на материале поэмы «Мертвые души», а также пьес «Ревизор» и «Женитьба». В работе выделяются особенности героя: «сочетание несочетаемых свойств характера, двойное отрицание полярных качеств героя, гипертрофия плана внешнего выражения при частичном или полном отсутствии плана внутреннего содержания»¹³⁸, а также «отсутствие способности сомнения»¹³⁹. В «Мертвых душах» такими героями являются Чичиков и Ноздрев. С. А. Кучина приходит к выводу об изменении «статуса авантюрного героя» Гоголя: тип, связанный с традициями вертепа, «староукраинского школьного барочного театра, бурлескной интермедии»¹⁴⁰, смещается от главного героя к второстепенному. Критерием для классификации героев выступает «оппозиция признаков “цель — бесцельность” (наличие или отсутствие умысла в действиях)»¹⁴¹, при этом функция авантюрного героя как «провокатора»¹⁴² — сюжетная.

Для И. Н. Сухих поэма «Мертвые души» воплощает «коллективный образ народа», «Русь в целом», не являясь при этом «социальным романом»¹⁴³. Детали, называемые «скрытым гротеском», не только «изображают, но преобразуют мир»¹⁴⁴. Первая, седьмая, восьмая, девятая, десятая, одиннадцатая главы обозначаются как «панорамные»¹⁴⁵, поскольку герои в них по большей части безымянны и названы по чинам (губернатор, судья,

¹³⁵ Минюхина Е. А. Фольклорная образность в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». С. 17.

¹³⁶ Там же. С. 17.

¹³⁷ Кучина С. А. Модификации авантюрного героя в художественной системе Н. В. Гоголя (Хлестаков — Ноздрев — Кочкарев): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2007. 22 с.

¹³⁸ Там же. С. 12.

¹³⁹ Там же. С. 19.

¹⁴⁰ Там же. С. 11.

¹⁴¹ Там же. С. 8.

¹⁴² Там же. С. 18.

¹⁴³ Сухих И. Н. Мертвые души (1842) // Нева, 2012. N 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2012/12/s15.html> (дата обращения: 29.12.2017)

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

полицеймейстер) или абстрактным характеристикам (просто приятная дама, дама приятная во всех отношениях). Главы со второй по седьмую — портретные, поскольку подробно описывают каждого из помещиков, характеры которых раскрываются при столкновении с Чичиковым. Их И. Н. Сухих определяет не как «сложные изменчивые характеры», а как «перерастающие свои социальные амплуа изображения-матрешки» с выдвинутой на первый план одной чертой. «Формула характера» самого Чичикова заключается в его фамилии — «запинающейся, подпрыгивающей, ускользающей»¹⁴⁶.

Л. В. Воробьева в статье «Жест как элемент образа персонажа»¹⁴⁷ проводит классификацию жестов героев «Мертвых душ» (движение, окулесика, мимика)¹⁴⁸. Для более полного раскрытия характеров отдельно выделяются жесты по исполнению: взаимные и одновременные¹⁴⁹. В рамках настоящей работы жесты персонажей также могут быть рассмотрены через призму слова повествователя.

Мысль В. В. Виноградова об «оркестре голосов»¹⁵⁰ в ткани гоголевского повествования порождает новый подход в постмодернизме. Так, в работе С. В. Овечкина¹⁵¹ доказывается не абсурдность героев и изображаемого мира, а шизофреническое сознание самого повествователя, распадающееся на несколько других¹⁵². Такое наблюдение позволяет Овечкину прийти к заключению о том, что Гоголь является первым постмодернистским писателем. Однако в нашей работе мы придерживаемся противоположного мнения, о чем подробнее будет написано в следующей главе, посвященной персонажу петербургских повестей.

¹⁴⁶ Сухих И. Н. Мертвые души (1842) // Нева, 2012. N 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2012/12/s15.html> (дата обращения: 29.12.2017)

¹⁴⁷ Воробьева Л. В. Жест как элемент образа персонажа // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2015. N 7(90). С. 133–137.

¹⁴⁸ Там же. С. 134.

¹⁴⁹ Там же. С. 135.

¹⁵⁰ Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С. 191.

¹⁵¹ Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива // Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива: Сб. ст. / отв. ред. В. М. Маркович. СПб., 2011. С. 6–181.

¹⁵² Там же. С. 215.

Очевидно, что не только в рамках данного исследования, но и в любом другом невозможно дать полный обзор существующих работ — ввиду их количества. Однако мы попытались выстроить в хронологическом порядке различные подходы к гоголевскому персонажу периода петербургских повестей и «Мертвых душ», выделяя на наш взгляд наиболее значимые. Важно отметить, что для реализации и дополнения настоящего исследования нас, прежде всего, будут интересовать работы по поэтике, как теоретические, так и практические. К тому же добавим, что в аспекте анализа слова персонажа мы не будем затрагивать социальную составляющую в объяснении характера героя.

Глава 2

Персонаж петербургских повестей

В настоящей главе будет рассмотрено построение персонажа петербургских повестей Гоголя («Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Записки сумасшедшего»).

Как было отмечено во введении, материал исследования — повести, вышедшие уже после редакции в 1843 году в составе третьего тома «Собрания сочинений Николая Гоголя»¹⁵³. В поле зрения исследования не попадают повести сборника «Арабески», изданного ранее, в 1835 году.

Также повторно сделаем акцент на том, что в рамках данной работы нас не будет интересовать социальный аспект в построении персонажа. Поступок в петербургских повестях не объясняется социальным типом героя, а напрямую связан с позицией повествователя.

Повествовательная система Гоголя данного периода рассматривалась неоднократно. В частности, ее изучению посвящены работы В. В. Виноградова¹⁵⁴, А. Белого¹⁵⁵, С. Г. Бочарова¹⁵⁶, Г. А. Гуковского¹⁵⁷, Ю. В. Манна¹⁵⁸, Ю. Н. Тынянова¹⁵⁹, Б. М. Эйхенбаума¹⁶⁰, В. М. Марковича¹⁶¹, Е. А. Филонова¹⁶², Е. А. Шраги¹⁶³, С. В. Овечкина¹⁶⁴ и др. При этом на первый

¹⁵³ Гоголь Н. В. Повести // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л., 1938. С. 5–260 (далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы в скобках).

¹⁵⁴ Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. С. 191–227.

¹⁵⁵ Белый А. Мастерство Гоголя. 412с.

¹⁵⁶ Бочаров С. Г. О стиле Гоголя / С. Г. Бочаров // Типология стилового развития нового времени: Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле [Сборник статей / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; Отв. ред. Я. Е. Эльсберг]. М., 1976. С. 409–445.

¹⁵⁷ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. 531 с.

¹⁵⁸ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 8–352.

¹⁵⁹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М., 1977. С. 198–226.

¹⁶⁰ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. С. 306–326.

¹⁶¹ Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. 208 с.

¹⁶² Филонов Е. А. Эволюция повествовательной системы Н. В. Гоголя. 217 с.

¹⁶³ Шрага Е. А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820–30 гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. СПб, 2008. 234 с.

¹⁶⁴ Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. С. 6–181.

план выдвигались проблемы стилистической неоднородности текста и «ненадежности» повествователя¹⁶⁵.

Так отмечалось, что в петербургских повестях субъект повествования предстает в различных амплуа: он то «простодушный рассказчик»¹⁶⁶, то «вдохновенно-проницательный (или иронический) повествователь»¹⁶⁷. С. В. Овечкин указывает на такой прием, как «игра с компетенцией повествователя»¹⁶⁸, заключающийся в переходе повествователя с позиции всезнания (возможности описать не только то, что было и будет, но и проникнуть в мысли персонажей) на позицию полного незнания (в этом случае повествователь «трансформируется» в рассказчика, а сюжетные лакуны объясняются его неосведомленностью или забывчивостью). На неоднозначный облик повествователя указывает М. Дрозда, замечая, что, в первом случае, «горизонт» гоголевского повествователя обозначенного периода может быть соотнесен с «горизонтами героев, время рассказа соответствует времени действия»¹⁶⁹, и, во втором случае, всезнание повествователя выступает как один из приемов, заостряющий внимание читателя «на поэтической структуре текста и обнажающий его семантическую организацию»¹⁷⁰.

В связи с неоднозначностью материала, допускающего множество различных трактовок, в научной среде возникли два диаметрально противоположных взгляда на гоголевского повествователя. Так, например, с одной стороны, С. В. Овечкин говорит о том, что единство сознания повествователя невозможно и как следствие — «наррация деконструирует историю»¹⁷¹. С другой стороны, В. М. Маркович настаивает на том, что разнородное «гоголевское повествование не распадается на обособленные

¹⁶⁵ Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. С. 129.

¹⁶⁶ Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. С. 17.

¹⁶⁷ Там же. С. 17.

¹⁶⁸ Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. С. 9.

¹⁶⁹ Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы // Russian literature. Amsterdam, 1994. Vol. 35, № 3/4. С. 363–380.

¹⁷⁰ Там же. С. 371.

¹⁷¹ Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. С. 4.

сферы»¹⁷². Мы придерживаемся второй точки зрения, нам принципиально важно показать, что повествователь един, несмотря на свою специфичность, и «управляет» текстом, в частности — персонажем.

Рассмотрим детально отношения повествователя и персонажа на примере повести «Шинель», привлекая по мере необходимости материал других повестей.

Герой повести полностью зависит от заданного повествователем мира, он несамостоятелен. В. В. Набоков о герое повести «Шинель», Акакии Акакиевиче, говорит так: «Судьбой Башмачкина играет гениальный, но безответственный фокусник»¹⁷³.

Слово персонажа — та важнейшая характеристика, посредством которой он проявляет себя в художественном мире произведения. Поэтому принципиальным оказывается тот факт, что Акакий Акакиевич «изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» (III, 149). Таким образом, перед нами оказывается персонаж, лишенный собственного внятного слова, а следовательно — лишенный самостоятельности и всецело зависящий от слова повествователя.

Согласно Л. М. Ельницкой, отсутствие речи у Акакия Акакиевича позволяет повествователю, «близкому по типу мировосприятия самому персонажу»¹⁷⁴, «строить внешне связную речь»¹⁷⁵. Это наблюдение ценно для нас, однако, на наш взгляд, более справедливо говорить не о близости мировосприятия повествователя и персонажа, а о таком принципе построения нарратива, при котором второе «поглощается» первым. Например, слово художника Пискарева из повести «Невский проспект» по большей части никак эксплицировано, не выражено, но оформлено в виде несобственно-прямой

¹⁷² Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. С. 17.

¹⁷³ Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. СПб., 1997. С. 427.

¹⁷⁴ Ельницкая Л. М. Архаические черты в картине мира «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/752/> (дата обращения: 11.03.2018).

¹⁷⁵ Там же.

речи и несобственно-авторского повествования («Так это он спал! Боже, какой сон! И зачем было просыпаться?» — III, 27). То же самое мы отмечаем в повести «Портрет»: внутренний монолог Чарткова о картинах — это несобственно-прямая речь (III, 80–81). Более того, все его восприятие дано через призму слова повествователя. Так, при описании того, как художник смотрит на портрет, нарратор словно смотрит его глазами: «Необыкновеннее всего были глаза» (III, 82).

Вернемся к «Шинели». Жизненный путь персонажа заранее задан, что явлено через мотив предопределенности судьбы. Герой назван в честь отца: «“Ну, уж я вижу, — сказала старуха, — что *видно, его такая судьба* (здесь и далее курсив в цитатах из произведений Гоголя наш — П. С.). Уж если так, пусть лучше будет он называться *как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий*”. Таким образом и произошел Акакий Акакиевич. Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как *будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник*» (III, 142). Герой словно уже первоначально, с рождения, был переписчиком бумаг: «Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его *видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма*, так что потом уверились, что он, видно, *так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове*» (III, 143).

Мотив предопределенности судьбы связан с циклическим течением времени, выраженным посредством глаголов несовершенного вида со значением повторяемости, «запрограммированности» действия:

- «Он *брал* и тут же *пристраивался писать* ее <бумагу — П. С.>. Молодые чиновники *подсмеивались и острились* над ним <...>, *рассказывали* тут же пред ним разные составленные про него истории» (III, 143);
- «Но ни одного слова *не отвечал* на это Акакий Акакиевич <...> среди всех докук *не делал он ни одной ошибки* в письме. Только

если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?”» (III, 143).

Как и Башмачкин, являющийся предметом постоянных насмешек сослуживцев, другие чиновники также вовлечены в круговое движение времени, поскольку одинаково бессобытийно проводят рабочий день и вечерний досуг (в театре, на прогулке, за игрой в вист).

Поскольку персонаж не имеет собственного слова и полностью зависим от повествователя, продемонстрируем на примере употребления повествователем слова «капот» процесс изменения внутреннего состояния персонажа¹⁷⁶.

Первоначально повествователь употребляет это слово для передачи речи чиновников по отношению к поношенной шинели Башмачкина: «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом *насмешек* чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и *называли ее капотом*» (III, 147). Слово «капот» здесь воспринимается как оценочное — иронически-пренебрежительное.

Затем, когда Башмачкин обращается за помощью к портному, акцентируя внимание на том, что шинель еще в хорошем состоянии, читаем: «Петрович взял *капот*» (III, 150). В этом случае слово насмешников проникает в слово повествователя, пронизанное иронией¹⁷⁷ («капот» не может быть словом портного, поскольку это противоречило бы его деловому отношению к Акакию Акакиевичу).

После приобретения новой шинели и мнимого вовлечения в круг чиновников, в самом начале повести так отличных от Акакия Акакиевича, Башмачкин смотрит на свою старую шинель и видит ее глазами насмешников, вставая на их позицию: «Он возвратился домой в самом счастливом расположении духа, скинул шинель и повесил ее бережно на стене,

¹⁷⁶ По Успенскому (Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000. 352 с.).

¹⁷⁷ По Шмиду (Шмид В. Нарратология. С. 43.).

налюбовавшись еще раз сукном и подкладкой, и потом *нарочно вытащил*, для сравнения, *прежний капот свой*, совершенно расплзшийся. Он взглянул на него и *сам даже засмеялся*: такая далекая была разница. <...> Пообедал он весело и после обеда *уж ничего не писал, никаких бумаг* <...>» (III, 158). Поведение Башмачкина, его взгляд на вещи становятся такими же, как у чиновников «одного департамента», на что отдельно указывает замечание повествователя о том, что, герой, вернувшись домой, не обратился к привычному для себя действию — переписыванию бумаг.

После утраты новой шинели Башмачкин приходит в департамент «весь бледный и в старом *капоте* своем, который сделался еще плачевнее» (III, 163). Именно так теперь себя видит Акакий Акакиевич и так его снова видят «чиновники, которые не пропустили даже и тут посмеяться» (III, 163). Посредством речи повествователя мы становимся на позицию персонажа: несмотря на то, что герой показан способом внешнего описания (повествование от третьего лица), читатель представляет его «изнутри».

Все происходящее с Башмачкиным мотивируется причинами не внутреннего, а внешнего по отношению к нему порядка: петербургским климатом, неуступчивостью портного Петровича, попыткой самоутверждения «одного значительного лица» перед «недавно приехавшим старинным знакомым и товарищем детства» (III, 165). И даже ограбление героя становится, как замечает В. В. Высоцкая, «возвратом к прежнему состоянию»¹⁷⁸, которое осуществляется «вследствие внешней причины»¹⁷⁹. Однако состояние Башмачкина после утраты шинели не тождественно его состоянию до ее утраты. Смещение точек зрения, показанное на примере слова «капот», демонстрирует, что Акакий Акакиевич как бы обрел взгляд на себя со стороны, что делает возвращение к прежнему состоянию невозможным.

¹⁷⁸ Высоцкая В. В. Неизменность и изменчивость в произведениях Гоголя: возможности перехода и сверхъестественная составляющая// XIII Традиционные Гоголевские чтения. М., 2013. С. 203-210.

¹⁷⁹ Там же. С. 205.

В художественном мире «Шинели» башмак оказывается знаком темных сил судьбы, сопровождающих Акакия Акакиевича на протяжении всей повести. Раскроем этот тезис ниже.

Приобретение новой шинели становится для Акакия Акакиевича событием. Раньше он жил только переписыванием бумаг, «уже несколько лет не выходил по вечерам на улицу» (III, 158), а после службы не смотрел по сторонам и неуклюже сталкивался с различными объектами. После покупки он отправляется рассматривать город. Герой останавливается перед картиной с изображением «какой-то красивой женщины, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную <...>» (III, 159), а затем бежит за «какою-то дамою, <...> у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (III, 160). Таким образом, Акакию Акакиевичу приоткрывается новый мир, не знакомый ему ранее: в нем просыпается интерес к противоположному полу.

Уже после утраты шинели Акакий Акакиевич прибегает домой «в совершенном беспорядке» (III, 162) и видит старуху–хозяйку «с башмаком на одной только ноге» (III, 162). Важно, что именно ее назначили в невесты Башмачкину его коллеги в начале повести. Старуха в одном башмаке, как кривое зеркало, отражает красивую женщину с картины, скидывающую с ноги башмак.

Важно отметить, что и фамилия персонажа происходит от слова «башмак». К. М. Соливетти видит в этом отсылку к традиционному гаданию с башмачком из баллады В. А. Жуковского «Светлана» и, следовательно, связь с мотивом судьбы¹⁸⁰. Иную, весьма вольную, интерпретацию предлагает Вайскопф, называя Акакия Акакиевича мертворожденным, поскольку «фамилия, то есть род героя, происходит от вещи, от башмака»¹⁸¹.

¹⁸⁰ Соливетти К. М. Повесть «Шинель»: семантика и структура // XXIII Традиционные Гоголевские чтения. М., 2013. С. 223.

¹⁸¹ Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 83.

С. Г. Бочаров считает, что Гоголь открыл противопоставления «человек — вещь» в русской литературе¹⁸². Так, шинель заменяет Акакию Акакиевичу живое существо: «С этих пор как будто само существование его сделалось как-то полнее, *как будто бы он женился*, <...> как будто бы он был не один, а какая-то приятная *подруга жизни* согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу <...> (III, 154). Добавим, что смешение живого и вещи свойственно взгляду самого повествователя: в описании Невского проспекта в одном ряду стоят «щегольской сюртук» (III, 13), «греческий прекрасный нос» (III, 13), бакенбарды, «пара хорошеньких глазок и удивительная шляпка» (III, 13–14), перстень на мизинце, «ножка в очаровательном башмачке» (III, 14), галстук и усы. Для фантазмагорического художественного пространства восприятие персонажем вещи в качестве живого становится нормой. Не случайно Л. М. Ельницкая указывает на то, что мир, описанный в петербургских повестях, «поражает фантастичностью и плохо совмещается с реальными представлениями о жизни северной столицы 30–40 годов XIX века»¹⁸³.

По мнению Ц. Тодорова, сюжетное развитие в гоголевском произведении «требуется вмешательства неких сил»¹⁸⁴ и осуществляется за счет «ряда изменений, реализующихся как движение от одного состояния к другому»¹⁸⁵, а «включение в повествование фантастического оправдывает отсутствие причинно-следственных связей»¹⁸⁶ и позволяет «быстрее всего изменить ход повествования»¹⁸⁷.

В случае вышеупомянутого противопоставления «человек — вещь» наблюдается интересное явление, прежде всего привлекающее наше внимание в аспекте категории персонажа. Вещь становится персонажем, и этот персонаж

¹⁸² Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // О художественных мирах. М., 1985. С. 187.

¹⁸³ Ельницкая Л. М. Архаические черты в картине мира «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/752/> (дата обращения: 11.03.2018).

¹⁸⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 17–18.

¹⁸⁵ Там же. С. 122–124.

¹⁸⁶ Там же. С. 122–124.

¹⁸⁷ Там же. С. 17–18.

существует в мире петербургских повестей как любой другой предмет этого мира, как один из его элементов. Попробуем доказать данный тезис на примере нескольких повестей.

Так, в «Шинели» перед тем, как идти к портному, Акакий Акакиевич задумывается, «не заключается ли каких *грехов* в его шинели» (III, 147), то есть того, что свойственно живому, а именно человеку. Как мы знаем, в гоголевское время слово «прореха» активно употреблялось (Плюшкин из «Мертвых душ» называется повествователем «прорехой на человечестве»¹⁸⁸), однако выбор слова «грехи» по отношению к шинели кажется неслучайным именно за счет дальнейшего «оживления» вещи.

Исследователи Гоголя нередко связывают образ портного Петровича с образом демона-искусителя в романтической традиции, трактуя заказ Акакием Акакиевичем новой шинели как сделку с дьяволом¹⁸⁹. При этом шинель становится атрибутом темных сил.

Стараясь поговорить с Петровичем, когда он будет в более подходящем расположении духа, Башмачкин приходит к нему и заново пытается уговорить портного починить шинель, однако тот, «как только узнал, в чем дело, точно *как будто его чорт толкнул*» (III, 153). Размышления о новой шинели, еще не сшитой, сбивают Акакия Акакиевича с толку: «Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул “ух!” и *перекрестился*» (III, 155). Этим жестом Башмачкин как бы стремится отогнать от себя искушающие темные силы. О шинели как о живой говорится и в следующем фрагменте: довольный результатом своей работы, Петрович хочет «посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, *то есть прямо в лицо*» (III, 157).

В художественном мире петербургских повестей персонаж может появиться из вещи. Так, по наблюдению Вайскопфа, «одно значительное

¹⁸⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 7. Кн. 1. М., 2012. С. 114.

¹⁸⁹ См., напр., след. раб.: Манн Ю. В. Указ. соч. С. 97.; Вайскопф М. Я. Указ. соч. С. 73., Соливетти К. М. Указ. соч. С. 221.

лицо» возникает из табакерки Петровича с изображением неизвестного генерала «с заклеенным бумажкой лицом» (III, 151)¹⁹⁰. Анализируя второстепенных, внесюжетных персонажей Гоголя, Набоков отмечает и другой прием: «У Гоголя особая манера заставлять «второстепенных» персонажей выскакивать при каждом повороте пьесы, романа или рассказа»¹⁹¹. <...> «Побочные характеры в его романах оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями. Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей»¹⁹².

Также персонажем становится мороз — «сильный *враг* всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того» (III, 147). Врагом можно назвать только живое. Эффект оживления возникает за счет олицетворения: северный мороз «дает сильные и колючие щелчки без разбору по всем носам <...>» (III, 147). Персонажем становится и Петербург¹⁹³.

Принцип превращения вещи в персонажа встречается и в других повестях. Так, возникающий в самом начале повести «Нос» свежее испеченный хлеб, похожий на гладкое лицо без носа, отсылает к сюжетной коллизии — исчезновению носа майора Ковалева, а сам нос затем становится персонажем. В повести «Портрет» приобретенная художником Чартковым картина оказывается живой¹⁹⁴.

Все пять повестей связаны между собой темой безумия, подробно рассмотренной В. М. Марковичем¹⁹⁵. Однако их общность обнаруживается не только на тематическом, но и на сюжетном уровне. Так, в «Шинели» читаем: «Явления, одного другого страннее, представлялись ему беспрестанно: то видел он Петровича и заказывал ему шинель с какими-то западнями для воров, <...> то спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть

¹⁹⁰ Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. С. 90.

¹⁹¹ Набоков В. В. Николай Гоголь. С. 428.

¹⁹² Там же. С. 441.

¹⁹³ См., напр., след. раб.: Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». С. 259–367; Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. 551 с.

¹⁹⁴ Более подробно данный тезис рассмотрен в след. раб.: Вайскопф М. Я. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М., 2003. С. 47–105.

¹⁹⁵ Маркович В. М. Безумие и норма в петербургских повестях Гоголя // Гоголь Н. Записки сумасшедшего: повести / Николай Гоголь. СПб., 2018. С. 5–30.

новая шинель; то чудилось ему, что он стоит перед генералом <...>. Наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух» (III, 168). После смерти Башмачкина не остается ни его наследников, ни скорбящих по нему. В «Невском проспекте» схожая участь настигает персонажа: обезумевший Пискарев умирает в одиночестве, и его смерть также остается незаметной для окружающих.

Дополняя единый способ репрезентации персонажа примерами из других повестей, обратимся снова к повести «Невский проспект». Как и в случае со словом «капот», являющимся в том числе словом авторской иронии, высказывание «составивши такой легкомысленный план» (III, 31) в устах повествователя, произнесенное после романтических мечтаний художника о «спасении» из публичного дома своей возлюбленной, становится в конечном счете оценкой персонажа по отношению к самому себе. Так, после приведенного высказывания читаем: «<...> он почувствовал краску, вспыхнувшую на его лице» (III, 31). То же наблюдение можно сделать в повести «Нос»: субъективизм повествователя поглощает слово персонажа, являющееся оценочным по отношению к самому себе. Описывая, как Иван Яковлевич, нашедший нос майора Ковалева у себя в хлебе, собирался на улицу, повествователь говорит, что герой «натащил на себя всю эту *дрянь*» (III, 51). И, наконец, в повести «Портрет» предложение «И все это должен был выслушать терпеливо *бедный* живописец» (III, 93) оказывается поглощенным повествователем оценочным словом по отношению персонажа к самому себе.

Рассмотрим «Записки сумасшедшего». Повествование в этом произведении, в отличие от четырех других, ведется не от третьего, а от первого лица и представлено в форме дневника. Однако, несмотря на это, повести объединяет общность патетики — дискурса. Вспомним реплики Поприщина («Что я сделал им? За что они мучат меня?» — III, 214) и Акакия Акакиевича («Оставьте, зачем вы меня обижаете?» — III, 143). При обращении к первым строкам повести «Нос» читаем: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» (III, 49). «Записки

сумасшедшего» начинаются похожим образом: «Сегодняшнего дня случилось необыкновенное приключение» (III, 193). Далее, в повести «Нос»: «Признаюсь, это уж совсем непостижимо <...>. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем это, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (III, 75). В «Записках сумасшедшего»: «Признаюсь, я очень удивился, услышав ее <собаку — П. С.> говорящую по-человечески. Но после, когда я сообразил все это хорошенько, то тогда же перестал удивляться. Действительно, на свете уже случилось множество подобных примеров» (III, 195).

Итак, художественный мир «Записок сумасшедшего» организован по тем же законам, что и в других повестях, а общность дискурса позволяет сделать вывод о том, что под маской рассказчика скрывается все тот же повествователь.

Подведем итог вышесказанному. Персонаж петербургских повестей помещен в загадочный мир, выстроенный не менее загадочным повествователем, и этим же повествователем исчерпывается. Как выразился М. Я. Вайскопф, «микромир башмачкинского бытия вмонтирован во внешний макромир и полностью детерминирован им»¹⁹⁶. Слово персонажа находится во власти повествователя. Все это делает персонажа несамостоятельным.

Гоголю становится «тесно» в нарративной структуре повестей, поэтому переход к принципиально иному типу построения персонажа в «Мертвых душах» кажется нам закономерным. Анализ этого типа будет посвящена следующая глава.

¹⁹⁶ Вайскопф М. Я. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) // С. 87.

Глава 3

Персонаж «Мертвых душ»

Как было показано в предыдущей главе, слово персонажа петербургских повестей существует только в рамках заданного дискурса, что делает персонажа несамостоятельным, зависимым от повествователя. Принципиально иная ситуация прослеживается в «Мертвых душах»: персонаж, обладая собственным словом, не подчинен слову повествователя. Чтобы разобраться в том, как именно происходит построение героя у Гоголя в «Мертвых душах», необходимо обозначить взаимоотношения повествователя и персонажа, выяснить, в каких случаях повествователь «забирает» себе слово героя, в каких — «отдает», и как функционирует это слово.

3. 1. Повествователь и персонаж

Особенность «Мертвых душ» заключается в том, что повествователь стоит наравне с персонажами: он оценивает увиденное, погружается в рассуждения, детские воспоминания, порой не понимает героев и даже негодует, оценивая их поступки, и при этом не является творцом, «хозяином странного сюжета».

Рассмотрим, как происходит построение персонажа в случае иерархической неподчиненности героя повествователю.

Первое, что хотелось бы отметить: отличным от петербургских повестей становится способ введения персонажа. В повестях персонаж сразу назван по имени (исключение составляют художник Пискарев из «Невского проспекта» и Аксентий Иванович Поприщин, от лица которого ведется повествование в эпистолярной форме, из «Записок сумасшедшего»), а в поэму герой вводится постепенно, «остраненно»¹⁹⁷, как некий «приезжий господин»¹⁹⁸, и имя Чичикова читатель узнает только на двенадцатой странице поэмы.

Несмотря на то, что Пискарев сначала называется повествователем «молодым человеком во фраке» (III, 15), затем «художником» (III, 16), а только после этого «художником Пискаревым» (III, 18), мы не можем сказать, что герой повести вводится так же, как герой поэмы. Дело в том, что повествователю изначально доступна внутренняя точка зрения Пискарева, что позволяет ему сделать плавный переход от мыслей персонажа к роду его деятельности, тем самым связывая одно с другим. Иными словами, романтическое мировоззрение Пискарева объясняется его профессией.

Чичиков же первоначально преподносится как загадка. Говоря об особенностях героя XIX века в целом, Л. Я. Гинзбург замечает, что он с начала

¹⁹⁷ Термин «остранение» был введен и подробно разработан В.Б. Шкловским. См., напр., следующую работу: Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1925. С. 7–20.

¹⁹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 7. Кн. 1. М., 2012. С. 10. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

произведения «оказывается полем самого высокого напряжения. Мы еще не знаем, в чем дело, но поле уже существует и напряжение будет сообщаться всему дальнейшему <...>»¹⁹⁹. Действительно, жителям города NN и читателю не ясна цель визита Чичикова, а объяснение необходимости приобретения мертвых душ «отодвинуто» в одиннадцатую, последнюю, главу произведения. Гинзбург, осмысляя построение характера литературного героя на историко-литературном материале от XVIII до XX века, приходит к выводу о многомерности персонажа литературы XIX века, в отличие от предшествующих периодов, в которых «персонаж был маской, или идеальным образом, или социально-моральным типом, он состоял из набора однонаправленных признаков, иногда даже — из одного признака-свойства»²⁰⁰. Многомерность же персонажа, включающая «разнонаправленные элементы»²⁰¹, требует «доминант»²⁰² в характере, преобладании «неких свойств, страсти, идеи, организующих единство героя»²⁰³.

Это наблюдение в полной мере применимо к Чичикову: на первый взгляд пошлый герой одержим высокой идеей, «страстью» — «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» (VII, 228).

О наличии «разнонаправленных» черт, присутствующих в характере Чичикова, свидетельствуют слова повествователя:

- «Герой наш очень *заботился о потомках*» (VII, 85);
- «Но герой наш уже был средних лет и *осмотрительно-охлажденного характера*» (VII, 88);

¹⁹⁹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1979. С. 27.

²⁰⁰ Там же. С. 89.

²⁰¹ Там же. С. 89.

²⁰² Там же. С. 89.

²⁰³ Там же. С. 89.

- «Словом, если бы Чичиков встретил его <...>, то, вероятно дал бы ему медный грош. Ибо к чести героя нашего нужно сказать, что *сердце у него было сострадательно* и он не мог никак удержаться, чтобы не подать бедному человеку медного гроша» (VII, 110);
- «Он был в арифметике силен» (VII, 122);
- «<...> заснул чудным образом, как спят одни только те счастливицы, которые не ведают ни геморроя, ни блох, *ни слишком сильных умственных способностей*» (VII, 125).

Романный герой, по М. М. Бахтину, «должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью»²⁰⁴. Действительно, перед нами не просто тип, перед нами живой человек. Так, повествователь, предсказывая реакцию читателей на «пошлого» героя, замечает: «Но не то тяжело, что будут недовольны героем, тяжело то, что живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем, тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он казался всему городу, Манилову и другим людям, и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека» (VII, 228). Согласно реалистической, или романной, конвенции, роман как жанр стремится уподобиться самой жизни²⁰⁵, а персонаж представлен как саморазвивающийся характер.

С точки зрения В. М. Марковича, многомерность персонажа напрямую связана с понятием парадокса, который может выражаться, во-первых, в

²⁰⁴ Бахтин М. М. Эпос и роман. С. 398.

²⁰⁵ О реалистической конвенции см., напр., след. раб.: Филонов Е. А. Эволюция повествовательной системы Н. В. Гоголя: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб, 2014. 217 с.; о романизации литературы см.: Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. 304 с

загадке, «которая требует разгадки, подталкивает к разгадке и одновременно противится ей, становясь источником непрекращающегося смыслового движения»²⁰⁶; во-вторых, в наличии характера героя «неожиданных» черт, сводящихся в итоге к «закономерным». Именно за счет смены «типов высказывания, происходящих в повествовании»²⁰⁷ — перехода от прозаического слова к слову риторическому, схожему со стихотворной речью — осуществляется обоснование преображения героя, обещанного ему впереди, что выводит на новый уровень прочтения характера — символический.

Второе, на что хотелось бы обратить внимание, — наблюдается расхождение в точках зрения повествователя и персонажа на облик героя. Так, повествователем герой описывается как «не красавец, но и не дурной наружности» (VII, 9), однако сам Чичиков видит себя иначе: вставая с постели, он постоянно рассматривает свое отражение и особенно гордится подбородком; собираясь на бал, он тратит целый час «только на одно рассматривание лица в зеркале» (VII, 151), а после того треплет себя по подбородку и произносит перед зеркалом: «Ах ты, мордашка эдакой!» (VII, 152). При этом повествователь, становясь на внутреннюю точку зрения персонажа, указывает на то, что Чичиков находит свою внешность привлекательной: «<...> Мало ли чего не делаешь, оставшись один, *чувствуя притом, что хорош*, да к тому же будучи уверен, что никто не заглядывает в щелку» (VII, 152).

В-третьих, повествователь и персонаж находятся в одном хронотопе²⁰⁸, поэтому герой не замирает во времени, пока нарратор «отвлекается», так как они оба существуют в рамках одного течения времени. Другими словами, «автор» использует незначительные для повествования (на его взгляд) моменты, чтобы успеть рассказать что-либо. Приведем несколько примеров:

²⁰⁶ Маркович В. М. Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века. С. 1.

²⁰⁷ Там же. С. 6.

²⁰⁸ О хронотопе см., напр., след. раб: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.

- «Хотя время, в продолжение которого они будут проходить сени, переднюю и столовую, несколько коротковато, но попробуем, не успеем ли как-нибудь им воспользоваться и сказать кое-что о хозяине дома» (VII, 24);
- «Разные бывают методы. Не мешает сделать еще замечание, что Манилова... но, признаюсь, о дамах я очень боюсь говорить, да притом мне пора возвратиться к нашим героям, которые стояли уже несколько минут перед дверями гостиной, взаимно упрашивая друг друга пройти вперед» (VII, 27);
- «Так как разговор, который путешественники вели между собою, был не очень интересен для читателя, то сделаем лучше, если скажем что-нибудь о самом Ноздрева, которому, может быть, доведется сыграть не вовсе последнюю роль в нашей поэме» (VII, 67);
- «Между тем три экипажа подкатили уже к крыльцу дома Ноздрева» (VII, 69).

Последний приведенный фрагмент был дан в тексте после рассуждений повествователя о Ноздревых, которые еще долго будут существовать в мире.

Другой случай — повествователь забывается и упускает момент, когда уже стоило вернуться к герою. Так, седьмая глава начинается с монологической речи повествователя об участии холостяка, у которого нет родного угла, по сравнению с семьянином, и о доле писателя, показывающего «странных героев» (VII, 127), в отличие от признания и славы тех, кто описывает только лучших. После такого отступления повествователь старается отогнать тяжелые мысли и призывает читателей (и себя) обратиться к герою: «В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица! Разом и вдруг окунемся в жизнь со всей ее беззвучной трескотней и бубенчиками *и посмотрим, что делает Чичиков*» (VII, 127).

После рассуждений о русском языке повествователь возвращается к сюжету: «А Чичиков приходил между тем в совершенное недоумение решить, которая из дам была сочинительница письма» (VII, 155).

В одиннадцатой главе, в лирическом отступлении повествователя о дороге: «Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы. А посмотрим, что он чувствовал. <...> Наконец и дорога перестала занимать его, и он стал слегка закрывать глаза и склонять голову к подушке. Автор признается, этому даже рад, находя, таким образом, случай поговорить о своем герое: ибо доселе, как читатель видел, ему беспрестанно мешали то Ноздрев, то балы, то дамы, то городские сплетни, то, наконец, тысячи тех мелочей, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела» (VII, 209–210). Пока герой спит, «автор» использует это время, чтобы рассказать о нем. Забываясь, повествователь выходит на абстрактный уровень, говоря о том, что Чичиков есть во многих людях и что какой-нибудь ребенок может выкрикивать: «Чичиков! Чичиков! Чичиков!» (VII, 230–231), следуя за человеком, в котором обнаружили «чичиковские» черты. После чего вновь возвращается к герою: «Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш, спавший всё время рассказа его повести, уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию. <...> что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще немало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку <...>» (VII, 231).

Повествователь даже иногда извиняется за своего героя, тем самым снимая с себя ответственность за него:

- «*Автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник*» (VII, 21);
- «*Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице*» (VII, 154).

И порой не может объяснить его поступки и мысли:

- «*У подошвы этого возвышения, и частью по самому скату, темнели вдоль и поперек серенькие бревенчатые избы, которые герой наш, неизвестно по каким причинам, в ту же минуту принялся считать и насчитал более двухсот <...>*» (VII, 23);

- «*Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, — даже сомнительно, чтобы господа такого рода, то есть не так чтобы толстые, однако ж и не то чтобы тонкие, способны были к любви <...>*» (VII, 158);
- «Даже начальство изъяснилось, что это был черт, а не человек: он отыскивал в колесах, дышлах, лошадиных ушах и *невесть в каких местах, куда бы никакому автору не пришло в мысль забраться* и куда позволяет забираться только одним таможенным чиновникам» (VII, 221);
- «Надобно отдать справедливость непреодолимой силе его характера. После всего того, что бы достаточно было если не убить, то охладить и усмирить навсегда человека, в нем не потухла непостижимая страсть» (VII, 224);
- «И вот таким образом *составился в голове нашего героя сей странный сюжет*, за который, не знаю, будут ли благодарны ему читатели, а уж как *благодарен автор*, так и выразить трудно. Ибо, что ни говори, *не приди в голову Чичикову эта мысль, не явилась бы на свет сия поэма*» (VII, 226);
- «Итак, читатели не должны негодовать на автора, если лица, доньше являвшиеся, не пришлись по его вкусу; *это вина Чичикова*, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда мы и должны тащиться» (VII, 226).

Подводя итог вышесказанному, можно отметить следующий парадокс: доказывая независимость персонажа от нарратора, мы замечаем, что персонаж не просто самостоятелен, он тот, от кого зависит сам повествователь, на что особенно указывают два последних примера. При этом важно понимать, что все характеристики героев в итоге оказываются разоблачительными — за счет иронии: именно повествователь делает так, что с персонажами невозможно отождествиться.

Примечательно, что повествователь своего героя не как детище, но как дитя, что, опять же, доказывает самостоятельное развитие героя. Обоснованием данного тезиса служит параллель, проведенная повествователем, при описании Кифы Мокиевича, «философа», и его сына-«богатыря», Мокия Кифовича. Отец, принимая жалобы дворян на сына, не смеет влиять на его поведение и лишь отвечает: «<...> У меня Мокий Кифович вот тут сидит, в сердце!» (VII, 230) Так и повествователь, предчувствуя обвинения в свой адрес за изображение пошлого героя, ограничивается только его описанием.

Стоит также отметить, что приведенные наблюдения применимы не только к главному герою, Чичикову, но и к другим персонажам. Так, повествователь «не помнит», что точно сказала героиня: «Губернаторша произнесла несколько ласковым и лукавым голосом с приятным потряхиванием головы: “А, Павел Иванович, так вот вы!..” В точности не могу передать слов губернаторши <...>» (VII, 156). Или же указывает на то, что персонажи действовали, не соответствуя ожиданиям: «И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, *который должны были задать себе вначале*, то есть в первой главе нашей поэмы» (VII, 184).

Несмотря на то, что повествователь на протяжении всего тома выступает в качестве эксплицитного автора²⁰⁹ (пишет поэму, рассказывает о некоторых фактах своей биографии, делится воспоминаниями), он не отменяет установку на реальность происходящего. После повести о капитане Копейкине в исполнении почтмейстера, когда чиновники пришли к выводу, что Чичиков похож на Наполеона, повествователь подмечает: «Может быть, некоторые читатели назовут всё это невероятным; автор тоже в угоду им готов бы назвать всё это невероятным; но, как на беду, *всё именно произошло так*, как рассказывается, и тем *еще изумительнее*, что город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» (VII, 194). Опять же, повествователя

²⁰⁹ Об эксплицитном авторе см., напр., след. раб.: Шмид В. Нарратология. С. 38–39.

удивляет наивность персонажей, что указывает на их обособленность от него.

Приведем еще несколько подобных примеров:

- «Странные люди эти господа чиновники, а за ними и все прочие звания: ведь очень хорошо знали, что Ноздрев лгун, что ему нельзя верить ни в одном слове, ни в самой безделице, а между тем именно прибегнули к нему. Поди ты сладь с человеком!» (VII, 195);
- «”Но это, однако ж, несообразно! это несогласно ни с чем! это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя; создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело!” Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях или назовут бедных чиновников дураками <...>» (VII, 198).
- «<...> уж почему Ноздрев заключил, что герой наш занимается учеными предметами и любит почитать, этого, признаемся, мы никак не можем сказать, а Чичиков и того менее» (VII, 201);
- «Что означало это почесыванье? и что вообще оно значит? <...> Многое разное значит у русского народа почесывание в затылке» (VII, 202–203).

Итак, доказав самостоятельность персонажа от повествователя, выраженную в отсутствии иерархической подчиненности героя нарратору, обратимся к функции слова.

3. 2. Слово персонажа

Речь Чичикова становится эксплицированной только тогда, когда к нему привыкают жители города NN и он перестает называться «приезжим нашим гостем» и «этим новым лицом». До этого момента повествователь передает его речь посредством глаголов прошедшего времени. Приведем примеры:

- «Размотавши косынку, господин *велел* подать себе обед» (VII, 11);
- «<...> покамест ему это всё подавалось <...>, он *заставил* слугу, или полового, рассказывать всякий вздор <...>» (VII, 11);
- «<...> *расспросил* обо всех значительных помещиках <...>» (VII, 11);
- «Тут начал он зевать и *приказал* отвести себя в свой номер <...>» (VII, 12).

Так же передано общение Чичикова с чиновниками: «*Был* с почтением у губернатора <...>. Потом *отправился* к вице-губернатору, потом *был* у прокурора, председателя палаты, у полицеймейстера <...> он *явился* даже *засвидетельствовать почтение* инспектору врачебной управы и городскому архитектору» (VII, 14).

Как именно персонажу удалось вызвать доверие чиновников, повествователю неизвестно, но ему известно, что герой владеет словом в той мере, чтобы произвести выгодное впечатление на окружающих: «Не успел Чичиков осмотреться, как уже был схвачен под руку губернатором, который представил его тут же губернаторше. Приезжий гость и тут не уронил себя: *он сказал какой-то комплимент*, весьма приличный для человека средних лет, имеющего чин не слишком большой и не слишком малый» (VII, 15). Уже здесь выделяется сила речевого воздействия Чичикова на других персонажей, причем эта сила подчеркивается похвалой Собакевича, «который редко отзывался о ком-нибудь с хорошей стороны» (VII, 19).

При попытке самопрезентации героя повествователь говорит от его имени: «О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностью, и разговор

его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он *незначащий червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать, наконец, место для жительства, и что, прибывши в этот город, почел за непременный долг засвидетельствовать свое почтение первым его сановникам*» (VII, 14). Выделенный фрагмент — речь Чичикова в слове повествователя. В данном случае нарратор «забирает» себе слово героя с определенной целью — для передачи восприятия жителями города NN нового лица, его неопределенности и загадочности, а также для создания интриги для читателей. Не зря намного позже, в девятой главе, повествователь удивляется, почему жители губернского города NN еще в первой главе не выяснили, кто таков Чичиков: «И вот господа чиновники задали себе теперь вопрос, *который должны были задать себе вначале*, то есть в первой главе нашей поэмы» (VII, 184).

Имя Чичикова читатель впервые узнает от самого героя. По просьбе трактирного слуги для сообщения в полицию он пишет на бумаге: «Коллежский советник Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям» (VII, 12). Именно эта записка является первым вводом собственного слова героя в текст произведения. Однако слово Чичикова как речь появляется только во второй главе поэмы, когда он и Манилов решают, кто же первый пройдет через дверной проем, уступая друг другу это право. В этом случае речь Чичикова такая же приторно-вежливая, как речь помещика. Приведем пример их диалога:

— Сделайте милость, не беспокойтесь так для меня, я пройду после, — говорил Чичиков.

— Нет, Павел Иванович, нет, вы гость, — говорил Манилов, показывая ему рукою на дверь.

— Не затрудняйтесь, пожалуйста, не затрудняйтесь. Пожалуйста, проходите, — говорил Чичиков.

— Нет уж извините, не допущу пройти позади такому *приятному*, образованному гостю (VII, 27).

И далее, после комплиментов Манилова Чичикову, отвечая на вопросы хозяев, Чичиков использует «маниловское слово» для характеристики города и его жителей, тем самым располагая к себе Маниловых:

— Как вам показался наш город? — примолвила Манилова. — *Приятно* ли провели там время?

— Очень хороший город, прекрасный город, — отвечал Чичиков, — и время провел очень *приятно*: общество самое обходительное» (VII, 28).

До первого монолога Манилова и Чичикова их общение было передано только словом повествователя. Так, их первая встреча на домашней вечеринке у губернатора описана одним предложением: «Тут же *познакомился* он с весьма обходительным и учтивым помещиком Маниловым <...>» (VII, 17). Впоследствии, общаясь с другим помещиком, Собакевичем, Чичиков пытается применить и по отношению к нему «маниловское слово», хваля всех видных представителей светского общества города NN:

— Мы об вас вспоминали у председателя палаты, у Ивана Григорьевича, — сказал, наконец, Чичиков, видя, что никто не располагается начинать разговора, — в прошлый четверг. *Очень приятно* провели там время.

— Да, я не был тогда у председателя, — отвечал Собакевич.

— А *прекрасный* человек!

— Кто такой?

— Председатель.

— Ну, может быть, это вам так показалось: он только что масон, а такой дурак, какого свет не производил (VII, 91–92).

Примечательно, что Чичиков подстраивается под помещика даже в своих движениях: «Зная привычку его наступать на ноги, он <Чичиков — П. С.> очень осторожно передвигал своими и давал ему <Собакевичу — П. С.> дорогу вперед» (VII, 90), — а также буквально дублирует то, что говорит ему собеседник: «Хозяин, казалось, сам чувствовал за собою этот грех и тот же час

спросил: “Не *побеспокоил* ли я вас?” Но Чичиков поблагодарил, сказав, что не произошло *никакого беспокойства*» (VII, 90). Его учтивость не помогает ему заполучить мертвые души безвозмездно, как в случае с Маниловым, именно за счет того, что он применяет не подходящую к Собакевичу схему речевого воздействия, а дублирует примененную к первому помещику. Однако дело не только в неудачно выбранной Чичиковым стратегии, но и в том, что Собакевич тоже обладает силой речевого воздействия²¹⁰.

Прежде чем сообщить Манилову о деле, Чичиков хвалит кабинет, используя самое распространенное в их беседе прилагательное:

— *Приятная* комнатка, — сказал Чичиков, окинувши ее глазами (VII, 31).

Затем повествователь, реагируя на фразу героя, описывает читателю кабинет: «Комната была, точно, *не без приятности*: стены были выкрашены *какой-то* голубенькой краской *вроде серенькой*; четыре стула, одно кресло, стол, <...> но больше всего было табаку. Он был в разных видах: в картузах и табачнице, и, наконец, насыпан был *просто кучею на столе*. На обоих окнах тоже помещены были *горки выбитой из трубки золы* <...>» (VII, 31–32). Серая краска, рассыпанный везде табак и зола едва ли делают какую бы то ни было комнату приятной — фраза Чичикова перед необычным разговором о мертвых душах — не что иное, как попытка расположения к себе Манилова. А расположив к себе Манилова, он совершает задуманное.

Собственное слово Чичикова появляется в тексте в напряженной для развития интриги ситуации. Так, во время первой сделки Чичиков говорит «сам», без помощи повествователя, все его объяснения с Маниловым оформлены в виде прямой речи, при этом каждый раз, когда помещик не знает, как реагировать, и смущается, Чичиков — за счет речевого воздействия — задает движение развитию событий:

²¹⁰ Уточним, что герой не исчерпывается словом, но проявляется в нем.

— Итак, я бы желал знать, можете ли вы мне таковых, не живых в действительности, но живых относительно законной формы, передать, уступить или как вам заблагорассудится лучше?

Но Манилов так сконфузился и смешался, что только смотрел на него.

— Мне кажется, вы затрудняетесь?.. — заметил Чичиков.

— Я?.. нет, я не то, — сказал Манилов <...>

<...>

- А, нет! — сказал Чичиков. — Мы напишем, что они живы <...>. Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов; хотя за это и потерпел на службе, но уж извините: обязанность для меня дело священное, закон — я немею пред законом.

Последние слова *понравились Манилову*, но в толк самого дела он всё-таки никак не вник <...>.

— Может быть, вы имеете какие-нибудь сомнения?

— О! помилуйте, ничуть (VII, 34–35).

Чичиков применяет эту же схему относительно Собакевича именно потому, что познакомился с ним и с Маниловым одновременно, а также потому, что не успел изучить Собакевича в достаточной мере. Все, что сказал ему помещик до того момента, как Чичиков взял ситуацию в свои руки, это «прошу!» (VII, 90); «Не побеспокоил ли я вас?» (VII, 90); «Это моя Феодулия Ивановна!» (VII, 91); «Душенька, рекомендую тебе, <...> Павел Иванович Чичиков! У губернатора и почтмейстера имел честь познакомиться» (VII, 91). Трепетное отношение к жене, выраженное посредством притяжательного местоимения «моя», а также обращения с уменьшительно-ласкательным суффиксом «-еньк-» в слове «душенька», создало ложный речевой портрет Собакевича для Чичикова.

В случае повторного объяснения по поводу приобретения мертвых душ повествователь забирает себе слово героя: «Чичиков начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и *отозвался с большою похвалою об его пространстве*, сказал, что даже самая древняя

римская монархия не была так велика, и иностранцы справедливо удивляются... Собакевич все слушал, наклонивши голову. *И что по существующим положениям этого государства <...>* Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: *никак не назвал души умершими, а только несуществующими»* (VII, 95–96). Стоит отметить, что и в этом случае Чичиков подстраивается под помещика: восхищаясь размерами страны и ее величием, герой ненавязчиво выдвигает на первый план то, что ценит Собакевич и то, что составляет его сущность: прочность и крупные габариты.

И опять же собственное слово Чичикова вводится в острой ситуации, в данном случае диалог двух персонажей представляет собой горячий спор, торг по поводу стоимости мертвых душ. Манипуляция Чичикова — «Право, я напрасно время трачу, мне нужно спешить» (VII, 100) — позволяет ему сбить цену со ста рублей за душу до «двух с полтиною». То же происходит и в ситуации с Коробочкой: невзначай упомянутые казенные подряды «сильно действуют на Настасью Петровну».

Однако слово героя не ограничивается его влиянием на ход сюжета. Анализ речи персонажа также позволяет выйти на символический уровень прочтения характера через сон Коробочки: так, неспособный справиться с «дубинноголовостью» помещицы, Чичиков, продемонстрировав всевозможные преимущества сбыта мертвых душ, после которых, по его мнению, «старуха, наконец, подается» (VII, 51), выходит из себя и сулит ей черта. Испуганная женщина реагирует следующим образом:

— Ох, не припоминай его, Бог с ним! <...> Еще третьего дня всю ночь мне снился *окаянный*. Вздумала было на ночь загадать на картах после молитвы, да, видно, в наказание-то Бог и наслал *его*. Такой *гадкий* привиделся; а рога-то длиннее бычачьих (VII, 52).

Коробочку пугает упоминание черта: согласно народным представлениям, произнесенное запретное слово может призвать темную силу, именно поэтому помещица использует эвфемизмы («он», «окаянный»,

«гадкий»). В. Ш. Кривонос в работе «Чичиков в “Мертвых душах”»: между человеком и нечеловеком»²¹¹ замечает, что помещица видела не сон-наказание за гадание ночью, а вещий сон, сулящий ей встречу с представителем потустороннего мира, то есть с Чичиковым, неизвестным гостем, прибывшем в два часа ночи, «в период разгула нечистой силы»²¹². И именно этому человеку она рассказывает сон на второй день, хотя «чтобы страшный сон не сбылся, его не рассказывали три дня»²¹³, и именно ему продает «души».

Безусловно, образ Чичикова не может быть сведен только к пониманию его как нечистой силы; в литературоведении существует множество интерпретаций героя и как демона²¹⁴; и как грешника, становящегося на путь праведника²¹⁵; и хитрого авантюриста, выросшего из плутовского романа;²¹⁶ и простого пошляка-обывателя²¹⁷. Мы не ставим своей целью осветить все эти работы; наша цель — показать, как прочтение характера может быть связано со словом героя.

В этом аспекте значимой для нас становится работа Ю. В. Манна²¹⁸, в которой он вводит понятие авторской интроспекции как «объективного, принадлежащего повествователю свидетельства о внутренних переживаниях персонажа, о его настроении, мыслях»²¹⁹; тем самым выделяя два типа характеров в поэме: закрытых (большинство персонажей, связанных с мотивом «омертвения души», при отсутствии интроспекции) и способных к

²¹¹ Кривонос В. Ш. Чичиков в «Мертвых душах»: между человеком и нечеловеком [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1211/#01> (дата обращения: 19.02.2018).

²¹² Там же.

²¹³ Там же.

²¹⁴ См., напр., Белый А. Мастерство Гоголя. М., Л., 1934. 353 с.

²¹⁵ См. напр., Лотман Ю. В. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. М., 1988. 352 с.; Манн Ю. В. «В поисках живой души»: Мертвые души. Писатель — критика — читатель. М., 1984. 352 с.; Гончаров С., Гольденберг А. Павел Чичиков: Судьба героя в легендарно-мифологической ретроспективе // Имя — сюжет — миф. СПб., 1996. 237 с.

²¹⁶ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., Л., 1959. 531 с.; Кривонос В. Ш. Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009. 862 с.

²¹⁷ См., напр., Набоков В. В. Николай Гоголь. С. 400–532; Виноградов И. А. Поэма «Мертвые души»: проблемы истолкования: автореф. ... доктора филол. наук: 10.01.01 — Русская литература, 10.01.08 — Теория литературы. Текстология. М., 2003. 47 с.; Воронский А. К. Гоголь. М., 2009. 464 с.

²¹⁸ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. 395 с.

²¹⁹ Там же. С. 222.

возрождению (Плюшкин, Чичиков); при этом, в последнем случае, «мир повествователя» приближается к «субъективной сфере персонажа»²²⁰. «Близость Чичикова к автору выражается и в том, что, с одной стороны, рассуждения повествователя подводят к интроспекции персонажа, а с другой — интроспекция персонажа (Чичикова) переходит в рассуждения повествователя», — пишет Манн²²¹.

Действительно, в некоторых местах слово повествователя сложно отделить от слова (мыслей) персонажа. Так, свойственная повествователю типизация при разделении мужчин на два рода в зависимости от их телосложения на балу у губернатора оборачивается рассуждениями Чичикова. Происходит такая подмена за счет того, что перед описанием присутствующих на мероприятии лиц повествователь сообщает: «Когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он <Чичиков — П.С.>, заложивши руки назад, *глядел на них минуты две очень внимательно*. <...>» (VII, 15). И далее: «Нельзя утаить, что *почти* такого рода размышления занимали Чичикова в то время, когда он рассматривал общество <...>» (VII, 16).

Также наблюдение о слиянии авторского слова и слова персонажа, о речи героя, которая больше «пристала бы повествователю»²²², отмечено Е. А. Шрагой и связано с определенной мотивировкой — «представлением о форме присутствия истины в мире»²²³, которая мыслится как нечто, «доступное всему человечеству»²²⁴, и проявляется в обличительных речах Чичикова «о пустоте балов, о подражании французам, о порочном влиянии общества, о том, наконец, что у умершего прокурора ”только и было, что густые брови”»²²⁵. Как и Манн, Шрага связывает данное явление с особой ролью Чичикова в произведении и его близостью к автору.

²²⁰ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 315.

²²¹ Там же. С. 286–287.

²²² Шрага Е. А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-30 гг.: специальность 10.01.01 – русская литература: дис. канд. фил. наук. СПб, 2008. С. 194.

²²³ Там же. С. 193.

²²⁴ Там же. С. 194.

²²⁵ Там же. С. 194.

Характеристика героев с точки зрения их близости к автору также не единственная в литературоведении. Так, например, А. Белый²²⁶ считает, что персонажи появляются в произведении в определенном порядке: чем дальше, тем «мертвее» душа персонажа. В соответствии с гипотезой Манна — напротив — Плюшкин воспринимается как персонаж, способный к духовному преображению. Д. П. Ивинский²²⁷ считает, что в основе «галереи помещиков» лежит симметрия, а в центре ее — Ноздрев — тот, кто нарушил планы Чичикова; на периферии — Манилов и Плюшкин, как персонажи, которые охотно отдали мертвые души; ближе к центру — Собакевич и Коробочка, как те, с кем было сложнее всего договориться.

Как было сказано ранее, Маркович связывает смену типов повествования, выражающуюся в переходе от «показывающего и сообщающего слова к слову риторическому или возвышенно поэтическому»²²⁸, с возможностью преображения героя. Особое внимание уделяется заключительному монологу повествователя о Руси-тройке: движение экипажа Чичикова в конце первого тома характеризуется «переходом от рассказа к генерализации – от ощущения Чичикова (“любил быструю езду”) к чувствам русского человека вообще (“И какой же русский не любит быстрой езды?”)»²²⁹. Далее происходит переход от отдельного русского человека к Руси в целом: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это брошенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?» (с. 232). Вслед за В. Ф. Переверзевым Маркович признает, что в образе

²²⁶ Белый А. Мастерство Гоголя. 353 с.

²²⁷ Ивинский Д. П. Композиция первого тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» и «фигура фантомы» [Электронный ресурс] // Дом Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/758/#013/> (дата обращения: 01.02.2018).

²²⁸ Маркович В. М. Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века. С. 294.

²²⁹ Там же. С. 296.

Чичикова соединяется «множество черт, рассеянных по отдельности в других персонажах»²³⁰: «Чичиков первого тома на всех похож и никому не равен, т. е. неповторим как реальная человеческая индивидуальность»²³¹, и связывает «глубинную (т. е. истинную) сущность всего происходящего в “пошлой” русской жизни» и Чичикове «как ее средоточии» с «Божьим чудом», которое «ассоциируется с полетом души, пересекающей границу земного и небесного»²³². Неоднородность в повествовании объясняется переходом от «сугубо эмпирической картины мира, основанной на наблюдении и опыте, к истине мистической, доступной лишь откровению и пророчеству»²³³. По мнению Марковича, такой переход не является исключительно стилистическим приемом, он напрямую связан с раскрытием характера главного героя. Так, каждый из помещиков, увлекаясь какой-либо «сугубо бытовой практикой, целиком захватывающей действующее лицо и достигающей степени маниакальной одержимости»,²³⁴ (например, скупость Плюшкина, бережливость Коробочки, азарт Ноздрева) находят свое отражение и наиболее полно реализуются в характере Чичикова, «задор» которого становится самым сильным и необъяснимым.

«Вытесняемые из человеческой жизни душевные и духовные начала не исчезают, а продолжают существование в глубине сугубо бытовых, телесно-вещественных практик, принимая форму “задоров”»²³⁵. Например, намек на странную трансформацию человеческой души в нечто низменное можно проследить в описании повествователем Собакевича: «Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует...» (с. 96). По Марковичу, именно «задор», внутри которого действует «диалектика взаимопереходности телесного и духовного»,²³⁶ является воплощением души,

²³⁰ *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. М., 1914. С. 312.

²³¹ *Маркович В. М.* Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века. С. 294.

²³² Там же. С. 296.

²³³ *Маркович В. М.* "Задоры", Русь-тройка и "новое религиозное сознание". Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе "Мертвых душ". С. 251.

²³⁴ *Маркович В. М.* Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века. С. 290–304.

²³⁵ *Маркович В. М.* "Задоры", Русь-тройка и "новое религиозное сознание". С. 252–253.

²³⁶ Там же. С. 252.

возможностью ее воскресения, и именно он задает тон всему повествованию: «сверхъестественное начало присутствует в чичиковской страсти как потенциал, способный преобразить ее»²³⁷.

Таким образом, переход от частности к обобщению, от «разнообразия помещичьих “задоров” к единственности “непостижимой” страсти Чичикова»²³⁸, а затем к «“Божьему чуду” межмирного движения Руси», по мнению Марковича, «формирует богатейший религиозно-нравственный смысл»²³⁹ произведения.

Следовательно, не столько слово повествователя предвещает духовное развитие Чичикова, сколько слово персонажа в слове повествователя, воспринимаемое неотделимым от последнего. Так, помимо уже приведенного выше примера рассуждений повествователя и Чичикова на губернаторском балу, к данному наблюдению применим заключительный пассаж о быстрой езде, в котором мысли Чичикова («Чичиков только улыбался, слегка подлетая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду» — VII, 231) плавно перетекают в рассуждения повествователя о Руси-тройке.

При этом необъяснимыми, непонятными, непредсказуемыми, повторимся, предстают не только главный герой Чичиков и помещики (Ноздрев с его страстью ко лжи или Плюшкин с манией накопительства), но даже те, кто не влияют на ход сюжета. Вспомним полуграмотного Петрушку с его непостижимой страстью к чтению. Именно это — задор, тайна, страсть — позволяет Гоголю выйти на новый уровень построения персонажа и сделать героя живым. Такому восприятию персонажа способствует типизация, плавно переходящая от героя к «русскому» человеку в целом: «Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя бы одним чином был его повыше» (VII, 21); «У всякого есть свой задор: у одного задор

²³⁷ Маркович В. М. "Задоры", Русь-тройка и "новое религиозное сознание". С. 252.

²³⁸ Там же. С. 256.

²³⁹ Там же. С. 256.

обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки <...>» (VII, 25).

Итак, подводя итог данной главы, мы приходим к следующим выводам:

- Жанр произведения определяется отношением между повествователем и персонажами; так, в частности, уникальная жанровая структура «Мертвых душ» создается за счет самостоятельности героя, его неподчиненности повествователю;
- Одним из проявлений самостоятельности героя является его слово;
- Речевое воздействие героя на других персонажей влияют на продвижение сюжета;
- Слово персонажа может вывести читателей на новый — символический — уровень прочтения характера

Заключение

Итак, в ходе исследования была предпринята попытка выявить способы репрезентации персонажа в текстах петербургских повестей и поэмы «Мертвые души» с учетом ряда литературоведческих работ.

Было доказано, что повествовательные инстанции в петербургских повестях построены таким образом, что персонаж полностью попадает в зависимость от слова нарратора. Все изменения состояния персонажа кроются во внешних обстоятельствах того «загадочного» мира, о котором рассказывает не менее «загадочный» повествователь.

В «Мертвых душах» повествователь выстраивает другие отношения с персонажем: последний становится самостоятельным и за счет своего речевого воздействия на других персонажей может влиять на ход сюжета. При этом при отсутствии нейтральной повествовательности все герои предстают на фоне иронии повествователя.

Необходимость обращения к новому типу построения персонажа была обусловлена, по-видимому, исчерпанностью возможностей «зависимого» от повествователя героя петербургского цикла. Превращение героя повести в героя «Мертвых душ» связано с наличием у последнего определенной доминанты — задора, «необъяснимой страсти» персонажа, выступающей в качестве тайны живого человека.

Все это позволяет сделать вывод о том, что герой Гоголя эволюционирует в абсолютно непостижимого, ни на кого не похожего персонажа. Неповторимость гоголевского героя как модели живого человека парадоксальна и на фоне уже существовавших в русской литературе образцов «романных» героев Грибоедова, Пушкина, Лермонтова: все предшественники Гоголя создавали своих персонажей, основываясь на принципе неопределенности, соединяя в одном характере традиционно несоединимые человеческие черты. В гоголевском же человеке явно наличествует некая доминанта, вокруг которой образуется характер. Но сама

эта доминанта (скупость Плюшкина, ложь Ноздрева, страсть Чичикова) непостижима рационально, и именно эта непостижимость, по-видимому, и позволяют читателю отнестись к характеру, организованному, на первый взгляд, по классицистическому принципу как к живому человеку.

Список использованной литературы

I

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 7. Кн. 1. М.: Наука, 2012. 808 с.
2. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 3. М., Л.: Издательство Академии наук СССР, 1938. 725 с.

II

3. Анненкова Е. И. Гоголь и Александр Тургенев (к проблеме русского европеизма) // Восьмые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и его литературное окружение. М.: Фестпартнер, 2009. С. 36–46.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
5. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–192.
6. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
7. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. С. 318–319.
8. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. 353 с.
9. Бицилли П. М. Проблема человека у Гоголя // Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб.: РХГА, 2009. С. 699–733.
10. Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 161–209.
11. Бочаров С. Г. О стиле Гоголя / С. Г. Бочаров // Типология стилевого развития нового времени: Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле [Сборник статей / АН СССР, Ин-т мировой

- литературы им. А. М. Горького; Отв. ред. Я. Е. Эльсберг]. М., 1976. С. 409–445.
12. Вайскопф М. Я. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) // Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 47–105.
13. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. 686 с.
14. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. школа; Издательский центр «Академия», 1999. 556 с.
15. Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 189–227.
16. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.
17. Виноградов И. А. Поэма «Мертвые души»: проблемы истолкования: автореф. ... доктора филол. наук: 10.01.01 — Русская литература, 10.01.08 — Теория литературы. Текстология. М., 2003. 47 с.
18. Вородюхина Л. В. Жест как элемент образа персонажа // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. 2015. N 7(90). С. 133–137.
19. Воронский А. К. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 2009. 464 с.
20. Высоцкая В. В. Неизменность и изменчивость в произведениях Гоголя: возможности перехода и сверхъестественная составляющая // XIII Традиционные Гоголевские чтения. М.: Дом Гоголя, 2013. С. 203–210.
21. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 223 с.

22. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. М.: Флинта, Наука, 2012. 232 с.
23. Гончаров С., Гольденберг А. Павел Чичиков: Судьба героя в легендарно-мифологической ретроспективе // Имя — сюжет — миф. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. 237 с.
24. Грехнев В. А. Литературное произведение. Композиция. Персонажи в композиции // Словесный образ и литературное произведение: книга для учителя. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. 229 с.
25. Григорьева Е. Н. Как рассказана повесть «Невский проспект» // Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива: Очерки / Отв. ред. В. М. Маркович. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 183–194.
26. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. 531 с.
27. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986. 204 с.
28. Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы // Russian literature. Amsterdam, 1994. Vol. 35, № 3/4. С. 363–380.
29. Ельницкая Л. М. Архаические черты в картине мира «Петербургских повестей» Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/752/> (дата обращения: 11.03.2018).
30. Зеньковский В. В. «Н. В. Гоголь» // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь / Предисл., сост. Л. Аллена. СПб: Logos, 1994. С. 189–338.
31. Ивинский Д. П. Композиция первого тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» и «фигура фикции» [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/758/#013/> (дата обращения: 01.02.2018).
32. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX в., М.: Ин-т рус. языка РАН, 1994. 335 с.

- 33.Кривонос В. Ш. Чичиков в «Мертвых душах»: между человеком и нечеловеком [Электронный ресурс] // Дом Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1211/#01> (дата обращения: 19.02.2018).
- 34.Кривонос В. Ш. Гоголь. Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009. 862 с.
- 35.Кривонос В. Ш. «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Проблемы повествования. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. 159 с.
- 36.Кучина С. А. Модификации авантюрного героя в художественной системе Н. В. Гоголя (Хлестаков — Ноздрев — Кочкарев): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2007. 22 с.
- 37.Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 799 с. 1600 стб.
- 38.Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
- 39.Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство-СПб, 1970. 288 с.
- 40.Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. Статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 247 с.
- 41.Манн Ю. В. В поисках живой души: Мертвые души. Писатель — критика — читатель. М.: Книга, 1984. 351 с.
- 42.Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер . М.: Наследие, 1994. 505 с.
- 43.Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978. 395 с.

- 44.Манн Ю. В. Художественная символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
- 45.Маркович В. М. "Задоры", Русь-тройка и "новое религиозное сознание". Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе "Мертвых душ" / В.М. Маркович // Избранные работы / В. М. Маркович . СПб.: ЛомоносовЪ, 2008. С. 247–260.
- 46.Маркович В. М. Имя, характеристика и история персонажа в сборнике Гоголя «Миргород» // Исследование спорных вопросов современной герменевтики: теория и практика. СПб., 2011. С. 315–326.
- 47.Маркович В. М. Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века / В. М. Маркович // Избранные работы / В. М. Маркович. СПб.: БАН Ломоносовъ, 2008. С. 290–304.
- 48.Маркович В. М. Безумие и норма в петербургских повестях Гоголя // Гоголь Н. Записки сумасшедшего: повести / Николай Гоголь. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 5–30.
49. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя / В. М. Маркович. Л.: Художественная литература, 1989. 208 с.
- 50.Мережковский Д. С. Гоголь и черт (Исследование) // Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб.: РХГА, 2009. С. 349–444.
- 51.Минюхина Е. А. Фольклорная образность в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Вологда, 2006. 17 с.
- 52.Мякина Е. С. Вещный мир в творчестве Н. В. Гоголя (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода» и «Петербургских повестей»): автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006. 17 с.
- 53.Н. В. Гоголь: pro et contra. СПб: РХГА, 2009. С. 734–765.
- 54.Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 1997. С. 400–522.

55. Набоков В. В. «Шинель» (1842) // Лекции по русской литературе / В. В. Набоков; пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 87–96.
56. Овечкин С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива // Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива: Сб. ст. / отв. ред. В. М. Маркович. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 7–157.
57. Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. М.: Современные проблемы, 1914. 360 с.
58. Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива: Очерки / Отв. ред. В. М. Маркович. СПб.: СПбГУ, 2011. 252 с.
59. Пропп В. Я. Морфология сказки // Вопросы поэтики. Л., 1928. 152 с.
60. Силина Л. А. Типология повествовательных форм в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2001. 19 с.
61. Синцов Е. В. Универсальные приемы выстраивания образа маленького человека в произведениях Н. В. Гоголя (О нарративной стратегии и рецепции) // Ученые записки Казанского университета. Сер.: Гуманитарные науки, 2017. N 1. С. 121–137.
62. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. 544 с.
63. Соливетти К. М. Повесть «Шинель»: семантика и структура // XXIII Традиционные Гоголевские чтения. М.: Дом Гоголя, 2013. С. 219–229.
64. Сухих И. Н. Мертвые души (1842) // Нева, 2012. N 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2012/12/s15.html> (дата обращения: 29.12.2017)
65. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс] // Infolio: электронная библиотека. URL: <http://www.bsu.ru/content/page/1415/hec/hr/hr19.html> (дата обращения: 15.12.2016)

- 66.Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
- 67.Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. М.: Аспект пресс, 1999. 334 с.
- 68.Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 259–367.
- 69.Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
- 70.Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
- 71.Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
- 72.Филонов Е. А. Эволюция повествовательной системы Н. В. Гоголя: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб, 2014. 217 с.
- 73.Флоренский П. А. Имена // Священник Павел Флоренский. Малое собр. соч. Вып.1. М., 1993. 219 с.
- 74.Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь // Н.В. Гоголь: pro et contra. СПб: РХГА, 2009. С. 734–765.
- 75.Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Круг, 1925. С. 7–20.
- 76.Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- 77.Щрага Е. А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-30 гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. СПб, 2008. 234 с.
- 78.Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. Л.: Художественная литература, 1969. С. 306–326.